JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

1924

ꝑ

6 Original graph. Bel.
2 Reprod. kol.

kol. Becker/

Jahrbuch der jungen Kunst
1924

Von der Gesamtauflage wurde eine einmalige Vorzugsausgabe in hundert numerierten Exemplaren hergestellt und in Halbleder gebunden. Dieser Vorzugsausgabe wurde eine signierte Originallithographie von O. Coubine beigegeben. Auch die übrigen originalgraphischen Blätter wurden für diese Ausgabe von den Künstlern handschriftlich signiert.

JAHRBUCH DER JUNGEN KUNST

HERAUSGEGEBEN VON
GEORG BIERMANN

1924

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Titel- und Einbandentwurf von Hans Möhring in Leipzig / Den Druck des Textes und der Tafeln
beſorgte die Offizin von Julius Klinkhardt in Leipzig, den der Originallithographien
die Leipziger Graphiſche Kunſtanſtalt von Meißner & Buch / Die Hand-
drucke des Holzſchnittes von Maſereel fertigte Otto Neubert
von der Staatlichen Akademie in Leipzig.
Printed in Germany.

Äußerlich sieht dieser fünfte Band unseres Jahrbuchs der jungen Kunst seinen Vorgängern ähnlich und auch programmatisch folgt er wieder dem einmal als bewährt erkannten Typ, der Totes neben das Lebendige stellt — für dies Letztere aber den weitesten Radius sucht, den der Begriff einer modernen Weltkunst gestattet.

Wer indes die Entwicklung unseres Unternehmens genau verfolgt, muß zugeben, daß der neue Jahresband nicht nur im Sinne des Europäischen bedeutend an Vielseitigkeit gewonnen hat, sondern daß erstmalig auch von jenseits der Ozeane neue vielsagende Gesichte zu uns nach Europa herüberdringen, die wir auch in der Folge nachdrücklicher beobachten werden.

In Europa selbst aber treten neben den alten, künstlerisch führenden Nationen des Kontinents, die auch diesmal dem Band sein Schwergewicht geben, die kleineren Staaten vielbedeutend hervor, die wie Ungarn oder die Tschechoslowakei heute über eine Summe von Talenten verfügen, die in der europäischen Kunstentwicklung dieser Tage nicht mehr übersehen werden können. Gelingt es uns, auch diesen neuen wichtigen Tatsachen fortan mehr als bisher im Rahmen unseres Jahrbuchs gerecht zu werden, dann glauben wir damit nur im Sinne unserer alten Freunde zu handeln, denen unser Jahrbuch ein wirklicher Wegweiser durch die künstlerischen Erscheinungsformen und Tendenzen dieser Zeit sein soll.

Daß sich diese immer nachhaltiger dem Zustand geruhigten Ausreifens zuwenden, mag als ein günstiges Zeichen für den allgemeinen Drang nach Vertiefung im Künstlerischen gedeutet werden. Darf man solche Symptome auf den seelischen Zustand unseres Kontinents übertragen, derart, daß wir in der lebenden Kunst auch den geistigen Gradmesser unseres Seins erblicken, dann ist aus solchen Beobachtungen heraus die Hoffnung auf eine endliche Befriedigung unseres Erdteils nicht mehr unbegründet. Es heißt, alte Erfahrungen wiederholen, wenn wir darum heute mehr denn je in der Kunst die Brücken erkennen, die den Nationen zueinander gebaut sind. Diese sind die Bindeglieder im Geistigen und formen schließlich aus der Vielheit der Völker und ihrer schöpferischen Kräfte die Totalität eines Erdteils, der in sich jene letzte innere Verbundenheit besitzt, die trotz allen Wechselfällen der Geschichte, morphologisch besteht.

Solcher Erkenntnis will unser Jahrbuch immer von neuem dienen. Ob sie richtig ist, muß auch weiterhin der Erfolg zeigen.

Wie bei den letzten Bänden, hat auch diesmal Dr. Erich Wiese, Breslau die Zusammenstellung des graphischen Teiles besorgt, wofür ihm wiederum an dieser Stelle besonders gedankt sei.

G. B.

Dem Bande sind folgende originalgraphische Blätter beigegeben:

Außerdem zwei farbige Reproduktionen

nach Arbeiten von

Ein Gesamtinhaltsverzeichnis befindet sich am Schluß des Bandes.

I.



Ferdinand Hodler

Von HANS GRABER | Mit zwölf Abbildungen auf sieben Tafeln

Die ernste deutsche Kunstkritik hat eine zwiespältige Stellung zu Ferdinand Hodler. Man spürt, daß sie vor dem Schweizer große Achtung hat, man sieht viel Anerkennung, man sieht, daß sie ihn für einen kühnen und bedeutenden Neuerer hält. Aber man trifft auch zahlreiche und wesentliche Vorbehalte. So wird ihm oft allzu absichtsvolle Stilisierung vorgeworfen. Es wird ferner gesagt, seine Kunst sei zu sehr Begriffs- und Gedankenkunst. Je nun, dafür ist sie eben germanische Kunst und als solche verdient sie den Vorwurf gewiß nicht allein. Siehe Klinger, Marées, Böcklin u. a. Oft wird auch an die Nazarener und Präraffaeliten erinnert und Hodler als eine Art moderner Nachfahre dieser Richtungen bezeichnet. Man kann das alles gut verstehen, und es liegt sicher viel Richtiges darin. Auch der ernste, der über die Grenzpfähle hinaussehende schweizerische Kunstkritiker ist kein unbedingter Hodlerverehrer. Aber er urteilt doch etwas anders, urteilt doch etwas positiver als der deutsche und das, weil er den ganzen Hodler nimmt, weil er das weitschichtige Oeuvre des Künstlers besser überblickt. Denn zweifellos kennt man in Deutschland dieses Oeuvre zu wenig. Man kennt allzusehr nur Teile und Proben daraus und leider nicht immer die besten. Hodlers Werk ist, was bei seinem gewaltigen Umfang auch kaum anders sein kann, nicht gleichwertig. Es schließt manche schwache, manche nicht sehr erfreuliche Arbeit ein. Und gerade aus seiner unerfreulichsten Periode ist vieles nach Deutschland gekommen und hat ein gut Teil zur Urteilsbildung beigetragen. Es waren das die Jahre 1910 bis 1914, als jene zahlreichen, wenig löblichen Wiederholungen (des Holzfällers, Mähers und anderer begehrter Motive) entstanden, die, da sie vor allem auf Bestellung deutscher Kunsthändler gemalt wurden, zum großen Teil nach Deutschland gingen. Mit diesen Bestellungen wurde Hodler ein schlechter Dienst erwiesen, doch ist er selber gewiß nicht zu entschuldigen. Aber genug davon. Ich wiederhole: diese Repetitionen beeinflußten das Urteil über den Künstler in Deutschland nicht unwesentlich. Man sollte jedoch gerechterweise bei solchen Werken auf die guten Urbilder, die in der Schweiz blieben, abstellen. Und dann darf man Hodler nicht nur nach den großen figürlichen Kompositionen beurteilen — und auf diese gehen die Vorwürfe der allzu stark ausgeprägten Begriffs- und Gedankenkunst vor allem zurück —, sondern man muß auch seine Landschaften, Porträte usw. stark heranziehen. In ihnen hat er nicht selten, rein künstlerisch gesprochen, sein Reifstes, Unanfechtbarstes, Klassischstes geleistet. Zwar das Neuartigste und Imponierendste bleiben die großen Figurenwerke, und man wird nicht umhin können zuzugeben, daß ihm da doch manches in hohem Grade gelungen ist. Man muß auf die besten dieser Schöpfungen abstellen und sollte bei den weniger gelungenen, den allzu gedanklichen, allzu gewollten und manchmal etwas im Modellhaft-Gestellten steckenbleibenden, die zweifellos neue und große Leistung anerkennen und würdigen. Nicht immer hat Hodler das zu realisieren vermocht, was ihm vorschwebte, nicht immer sind seine Bewegungsfiguren restlos Ausdrucksfiguren geworden, manchmal aber doch, und von diesen letzteren Werken muß man ausgehen, wenn man ihm gerecht werden will.

Daß Hodler kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, wird wohl niemand ernsthaft bestreiten wollen. Es ist doch wohl kaum zu bestreiten, daß er eine neue Form und Farbe und in mancher Beziehung auch einen neuen Inhalt gebracht hat. Sein Versuch, symbolische, allgemein menschliche Themen zu gestalten, war neu, neu auch die besondere Art seines Parallelismus — mögen ihm auch altchristliche Mosaiken u. a. den Weg gewiesen haben — neu in mancher Hinsicht auch seine Form im einzelnen und seine Farbe. Trotz allem was gegen Hodler vorgebracht worden ist und vorgebracht werden

mag, haben wir es bei ſeiner Kunſt mit einer ſehr perſönlichen und durchaus ſchöpferiſchen Leiſtung zu tun.

Eine gewiſſe Zwieſpältigkeit liegt ja in Hodlers Schaffen. Seine Entwicklung tut das unverkennbar dar. Aber eine gewiſſe Zwieſpältigkeit findet ſich überhaupt nicht ſelten beim Schweizer und mußte vor allem in einem liegen, der, ein geborener Deutſchſchweizer, ein Berner, vom neunzehnten Lebensjahre an in der welſchen Schweiz, in Genf, lebte. Die Blutmiſchung in der Schweiz (germaniſches und romaniſches Blut), ſo große Vorteile ſie hat, hat auch gewiſſe Nachteile. Sie verhindert leicht eine ganze Einheitlichkeit und Stetigkeit. Was ſie dafür gibt, iſt eine gewiſſe Beweglichkeit, Fruchtbarkeit und Differenziertheit. Die Kunſt Hodlers iſt dafür beſonders typiſch, viel typiſcher als etwa die Böcklins.

Die Entwicklung Hodlers iſt eine außerordentlich intenſive. Anfangs- und Endpunkt liegen ſtiliſtiſch weit auseinander. Aber nicht das iſt das Beſondere. Das Merkwürdige und Einzigartige ſeiner Entwicklung beſteht vielmehr darin, daß ſie ſich nicht auf die üblichen Evolutionsmomente beſchränkt (Entwicklung aus dunkler zu heller Farbe, aus der Vielfältigkeit zur Einfachheit uſw.), ſondern prinzipieller Natur iſt: ſie beginnt mehr romaniſch und endet ausgeſprochen germaniſch! In Hodler lebte gewiſſermaßen die romaniſche und die germaniſche Seele. Unter dem Einfluß des romaniſchen, nach der romaniſchen Kunſt hin tendierenden Genfer Milieus dominierte zuerſt das romaniſche Element. Mit dem Älter- und Reiferwerden und mit dem vollkommen Unabhängigwerden von der Umgebung brach das Germaniſche immer mehr durch. Es erwies ſich als das ſtärkere und ſiegte bald ganz. Trotz dieſer eigentlich prinzipiellen Änderung kann man nicht von einem Bruch in Hodlers Schaffen ſprechen. Die Wandlung vom Romaniſchen zum Germaniſchen vollzieht ſich vielmehr allmählich. Schon in den frühen, mehr romaniſch gerichteten Werken finden ſich Elemente des ſpäter ſo ſtark ausgebildeten — und ſo typiſch germaniſchen — ſtrengen, rhythmiſchen Stils. So iſt die Einheit trotz allem da. Auch hält die ſtarke Perſönlichkeit des Künſtlers Anfang und Ende ſicher und kraftvoll zuſammen.

Die Frühzeit Hodlers iſt nach den alten Meiſtern hin orientiert. Man denkt an die Spanier und an Rembrandt. Doch hat der Maler Werke des letzteren kaum gekannt. Die erſten Bilder ſind ſehr dunkel gehalten (Hodler arbeitete damals öfters und mit Abſicht in einem Keller!), dabei von großer Kraft und von ungewöhnlicher Reife für einen Zwanzigjährigen. In dieſer Frühreife erinnert der Künſtler an den jungen Trübner. Eine gewiſſe Strenge der Form zeigt ſich vereinzelt ſchon jetzt.

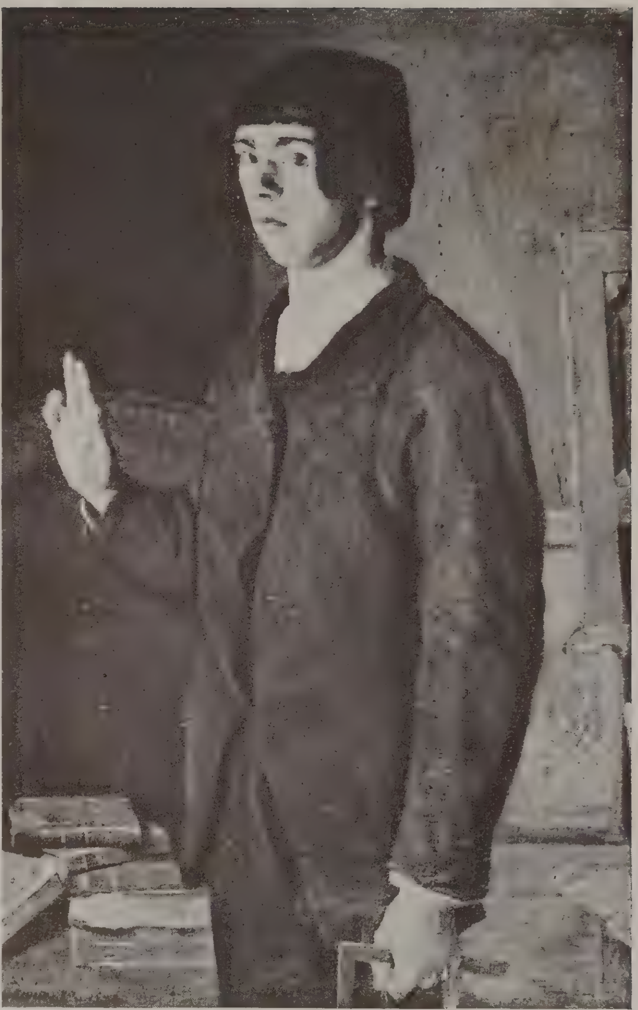
Mit dem Arbeiten vor der Natur, d. h. mit dem Landſchaftern, hellt ſich die Farbe auf. Der Stil wird weicher, maleriſcher. Man denkt zuweilen an Corot, ohne Nachahmung zu meinen; gelegentlich auch an Courbet und den frühen Manet. Doch kann Hodler höchſtens Werke des erſtgenannten gekannt haben. Die Verwandtſchaft mit den anderen Künſtlern, auch die merkwürdige mit dem frühen Thoma, iſt wohl Zeitſtilverwandtſchaft. Barthélemy Menn, ein Lehrer von ſeltener Eignung, hat dem Maler die franzöſiſche Tradition übermittelt. Er war Schüler Corots und hat Hodler vor allem deſſen Landſchaftskunſt nahegebracht. Daher das Lyriſche, Weiche in manchen Landſchaften dieſer Zeit, d. h. der Mitte der ſiebziger Jahre.

Am Ende der Frühzeit, die bis zur Reiſe nach Spanien (1878) reicht, ſteht das erſte ganz große Bild des Malers, das „Turnerbankett“. In manchem nicht gelungen, vor allem als Ganzes nicht einheitlich genug, dokumentiert es doch ſchon die Eignung des Künſtlers für das monumentale Wandbild.

Das Hauptwerk der ſpaniſchen Zeit iſt das „Uhrmacheratelier“. Die rhythmiſch ſtrengen Tendenzen ſind hier weiter verfolgt. Im übrigen hat der ſpaniſche Aufenthalt keinen großen Einfluß auf den Stil Hodlers ausgeübt. Nur in den Landſchaften erſcheint unter dem Einfluß der Sonne Spaniens die Helligkeit, Duftigkeit und Weichheit geſteigert.



Porträt von Prof. Dr. H. Sahli. 1904.



Der Student. 1874.

Ferdinand Hodler.



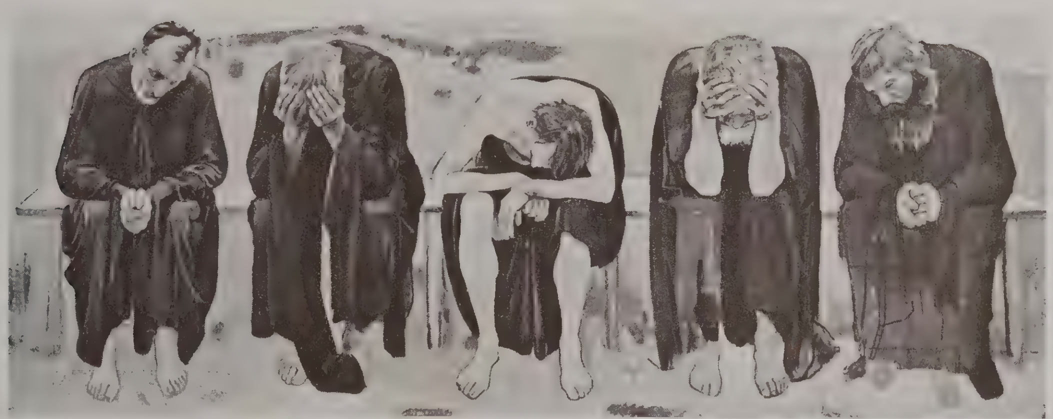
Ferdinand Hodler. Genfersee von St. Prex aus. 1905.



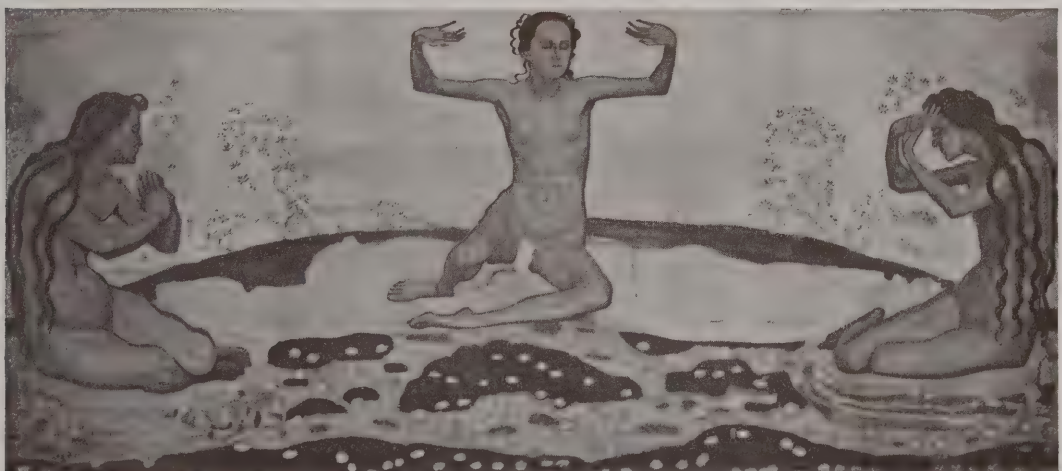
Ferdinand Hodler. Uhrmacheratelier. 1878.



Ferdinand Hodler. Die Nacht. 1890.



Ferdinand Hodler. Die Enttäuschten. 1892.



Ferdinand Hodler. Der Tag (erste Fassung). 1900.



Ferdinand Hodler. Heilige Stunde. 1908.



Ferdinand Hodler. Porträt von Frl. A. B. 1916.

Nach Genf zurückgekehrt entwickelt der Künstler seinen Stil im Sinne der Rhythmisierung weiter. Die Farbigkeit wird stärker, fester. Auch aus den Landschaften schwindet allmählich die Weichheit. Sie werden härter, struktiver. Verschiedene größere Werke entstehen, die nun meist einheitlicher und sicherer sind als das „Turnerbankett". Das bedeutendste ist der „Schwingerumzug". Ein leidenschaftlich bewegter Zug tritt auf. Das klassische Beispiel ist das „Mutige Weib". Mit der „Zwiesprache mit der Natur" vom Jahre 1886 kommt dann ein neues Element in die Kunst Hodlers, ein gleichsam philosophisches Moment nämlich. Der Künstler schildert jetzt mit Vorliebe den Menschen in seiner psychischen Beziehung zur Natur. Die Absicht geht nun über das unmittelbare Bildthema hinaus. Die Bilder bekommen eine Art symbolischer Bedeutung. Das erste große Hauptwerk dieser Richtung ist die „Nacht" (1890—1891), ein Symbol der Nachtruhe, des Schlafes in Variationen, je nach Geschlecht und Art der dargestellten Menschen. Auffallend ist die ausgesprochen plastische Behandlung der Figuren. Das Parallelistische und Monumentale, das in der „Nacht" lebt, lebt auch in den darauffolgenden Kompositionen, in den „Enttäuschten", den „Lebensmüden", der „Eurhythmie" usw. Das Kolorit wird nun immer heller und stärker, das Zeichnerische, die Linie, der Kontur, die Silhouette werden von primärer Wichtigkeit.

Einen Markstein im Schaffen Hodlers bedeutet dann die Ende der neunziger Jahre entstandene „Schlacht bei Marignano" im Waffensaal des Landesmuseums in Zürich. Dieses Werk darf füglich als ein neuer Typus des monumentalen Historienbildes bezeichnet werden. Zum ersten Mal ist hier bei einem Historienbild das Historische auf das absolut Notwendige beschränkt, ist die ganze Szene vor einen einfachen, neutralen, zeitlosen Grund gestellt. Das ganze Geschehen wird in möglichst wenige Gestalten konzentriert, in diese aber eine außerordentliche Energie und Intensität der Aktion, des Ausdrucks gelegt. Dadurch ist eine stärkere Wirkung erreicht als es durch viele Figuren möglich wäre. Notwendigerweise sind die wenigen Gestalten in der Bewegung gesteigert. Die ganze Komposition ist streng, rhythmisiert, parallelistisch. Die Klarheit, Einheitlichkeit und Wucht der Gesamtwirkung wird dadurch erhöht. Das gleiche gilt für den mehr friesartig behandelten „Aufbruch der Jenenser Studenten". Auch hier ist die Einzelfigur, die Einzelgruppe betont — absichtlich — noch stärker sogar als beim Zürcher Bild.

Unmittelbar nach dem „Rückzug von Marignano" entsteht der „Tag". In ihm erscheint der neue Stil Hodlers voll ausgebildet. Alles Tonige, alles etwa noch Braune, Dunkle der frühern Zeit ist verschwunden. Das sinnlich Schöne des Kolorits, der letzte Rest des Malerischen wird geopfert. Hell, stark, ungebrochen sind nun die Farben. Die Linie, der Kontur und die Fläche dominieren. Das Räumliche ist auf das Notwendigste beschränkt. Die Landschaft wird zur Folie für die Figuren. Die „philosophisch"-symbolischen Themen spielen jetzt die Hauptrolle in Hodlers Schaffen. Es entstehen „Der Auserwählte", „Die Empfindung", „Jüngling vom Weibe bewundert", „Die heilige Stunde" und zahlreiche andere verwandte Bilder. Nicht immer ist der Künstler dabei der Gefahr einer allzu gedanklichen Konstruktion entgangen, so vor allem nicht in dem großen Werk „Die Wahrheit" und im „Weg der Auserwählten". Neben den Monumentalgemälden entstehen zahlreiche kleinere: struktive, tektonisch gebaute Landschaften von heller, klarer Farbe und wirksamster, dekorativer Haltung, ferner charaktervolle, stark plastisch wirkende, rhythmisch gut ausgewogene Porträte und Einzelfiguren.

Von der im Jahre 1910 beginnenden, in mancher Hinsicht nicht sehr erfreulichen Periode Hodlers (Holzfäller, Mäher u. a.) war schon die Rede. Aber auch in dieser kritischen Zeit hat sich der Maler dank seiner außerordentlichen künstlerischen Vitalität weiterentwickelt. Doch mehr in den kleinern Bildern — in den Einzelfiguren, Porträten und Landschaften — als in den großen, mehrfigurigen Werken. In den letztern tritt eine gewisse Ermüdung auf. Der Altersstil beginnt. Er dokumentiert sich schon in dem 1913 vollendeten dritten monumentalen Historienbild, dem Gemälde im Rathaus

in Hannover. Es iſt nicht ſo ausgereift wie das Marignano- oder Jenabild, auch weniger ſchöpferiſch in der Erfindung und in der paralleliſtiſchen Kompoſition äußerlicher, geſtellter. Auch das ſehr umfangreiche Werk der Jahre 1915 und 1916, der „Blick in die Unendlichkeit“ iſt keine eigentliche Neuſchöpfung. Verwandte Figuren kommen ſchon früher häufig vor. Das letzte und vielleicht ſtärkſte dieſer großformatigen Alterswerke iſt wieder ein Hiſtorienbild, die „Schlacht bei Murten“: ein großer, bewegter Wurf, der aber ebenfalls an „Marignano“ und „Jena“ nicht heranreicht. Über dieſem Werk (1917/18), das die Gegenwand zum Marignanofresko im Zürcher Landesmuſeum ſchmücken ſollte, ſtarb der Künſtler. Vollendet wurden nur zwei Kartons. Zahlreiche andere Monumentalaufträge konnten nicht einmal begonnen werden.

Als Ferdinand Hodler am Pfingſtſonntag des Jahres 1918 im Alter von 65 Jahren ſtarb, da hatte er trotz ſeiner ungewöhnlichen Entwicklungsfähigkeit ſein Beſtes, ſein Weſentliches gewiß gegeben. Es war ihm beſchieden, im vollen Glanze ſeines Ruhmes und mit der Genugtuung zu ſterben, der Begründer und größte Repräſentant einer national ſchweizeriſchen Kunſt zu ſein.

Nachwort des Herausgebers. Die Genehmigung zur Wiedergabe der Hodlerſchen Werke erteilte in entgegenkommender Weiſe der Verlag von Raſcher & Co. in Zürich, wofür ihm auch an dieſer Stelle gedankt ſei.



Lovis Corinth. Anna Boleyn.



Ferdinand Hodler. Das mutige Weib. 1886.



Ferdinand Hodler. Karton zu „Marignano“. 1896—1900.



Ferdinand Hodler. Aufbruch der Jenenser Studenten. 1908.



Johann Erdmann Hummel.
Schachspiel beim Grafen Ingenheim.
Konstruktionszeichnung. 1818.

Johann Erdmann Hummel (1769—1852)

(Gelegentlich einer Ausſtellung in der Berliner Nationalgalerie)

Mit zehn Abbildungen auf sieben Tafeln — *Von WILLI WOLFRADT*

Es gibt ſo etwas wie einen Rauſch der Nüchternheit, eine intrikate Unerſättlichkeit der Pedanterie, eine Art von Extravaganz der Sachlichkeit. Es gibt einen Realismus, der verdrängte Romantik, zurückgeſchlagene Phantaſtik iſt, — eine Hyperausführlichkeit, die ins unendlich Kleine pervertierte Tranſzendenz iſt. Dieſe paradoxe Komplikation, die uns zumal heute durch gewiſſe Erſcheinungen innerhalb der jüngſten Kunſt, ſchwärmeriſch-zyniſche Verismen und zugeſpitzt objektiviſtiſche Konſtruktionen der Moderne unmittelbar vor Augen geführt iſt, hebt einen allzu einfachen Begriff pragmatiſcher Wirklichkeitstreue auf, wie man ihn gerade zur Charakteriſierung der Berliner Malerei bereit zu halten pflegt. Man hat nicht nur das Beſondere einer künſtleriſchen Manifeſtation nicht erkannt, ſolange man ihren Wahnwitz überſieht, — man hat damit zugleich die entbanaliſierende Miſſion, den ſchöpferiſchen Sinn jeglicher Geſtaltung ignoriert. Gewiß iſt es verfehlt, das Muſeum als pſychiatriſches Archiv zu interpretieren und den Künſtler kliniſch zu beſtimmen, — noch weniger aber ſollte Kunſtwiſſen ſich dabei begnügen, die innere Vielſchichtigkeit der Phänomene auf eine mit kurzer Vokabel definierte Normalität zu reduzieren, deren Auflaſſung und Infrageſtellung doch gerade der Endzweck aller Kunſt iſt. War es lange Zeit ſelbſtverſtändlich, eben Realismus als völlig eindeutiges Verhalten, als in ſich nicht weiter differente Beziehung zum Gegebenen aufzufaſſen, ſo erweiſen ſich uns heute plötzlich dialektiſche, ekſtatiſche, tropiſche Möglichkeiten, unvermutet indirekte und ſubkutane Beſtimmungen dieſer ſcheinbar ſo glatten und unabenteuerlichen Einſtellung. In dieſem Augenblick fällt dann auch neues Licht auf einen Künſtler wie Johann Erdmann Hummel, dieſen höchſt merkwürdigen Fanatiker der Reflexe und Perſpektiven. —

Man kennt Hummel von der Jahrhundertausſtellung und aus Berliner Muſeen, vor allem als den Verfaſſer mehrerer Aufnahmen der jetzt vor dem Berliner Alten Muſeum poſtierten Schinkelſchen Granitſchale während ihrer Zuſchleifung und Aufſtellung. Man hat ſich wohl von ſeiner biedermeierlichen Korrektheit und gravitätiſchen Einzelbeobachtung einfangen laſſen und in den ja gleichfalls nicht unbekannten Schilderungen des Schachſpiels bei Kerzenlicht und des Modemagazins an der Schloßfreiheit den ſittenbildlichen Reiz vormärzlicher Lebensſtimmung und die Pikanterie honetter Exaktheit der Aufzeichnung gekoſtet. Doch erſt aus der Fülle von weiteren Gemälden, Entwürfen, Perſpektiveſtudien, Aquarellen uſw., die im Frühjahr für ein paar Monate in der Nationalgalerie zuſammengetragen waren, ergab ſich überraſchend die epigoniſche Vielſeitigkeit und eben aus ihr deſto prägnanter die geradezu maniſche Eigentümlichkeit einer wohl nur kleinmeiſterlichen, doch in ihrem Rahmen oft koſtbaren Individualität.

Johann Erdmann Hummel iſt — ich folge den Angaben von Georg Hummel in den „Mitteilungen des Vereins für die Geſchichte Berlins", 41. Jahrgang, Nr. 1—3 — am 1. September 1769 zu Caſſel geboren. Nach beendeten Akademieſtudien verſetzt ihn ein landgräfliches Reiſeſtipendium nach Rom in den Kreis der Koch und Reinhart. Seine engeren Kameraden ſind Büry, Matthiſon und Weinbrenner, der ſpätere Architekt Karlsruhes; auch mit Carſtens und Fernow iſt er in Fühlung. Nach ſechsjährigem Aufenthalt kehrt er zurück, zunächſt in die Gunſt des heimatlichen Hofes, um ſich ein Jahr darauf nach Berlin zu wenden, als er das Pech hat, ſich dieſe Gunſt zu verſcherzen. Hier hat er ſich zunächſt übel genug durchzuſchlagen; aber er findet Freunde, die ihn halten, und als er 1809 eine Profeſſur für Architektur, Perſpektive und Optik an der Akademie bekommt und bald darauf zum Mitglied dieſer Körperſchaft ernannt wird, iſt er für alle Dauer ſeines langen Daſeins mit der preußiſchen Hauptſtadt verbunden.

Nur wenige Reiſen nach Böhmen und Holland unterbrechen noch das Leben im engen Bezirk und den Fleiß ſeines Amtes und ſeiner Kunſt. Unter ſeinen Schülern finden wir keinen Geringeren als Bonaventura Genelli, deſſen Vormund er überdies geweſen iſt. Am 26. Auguſt 1852 ſtirbt der offenbar ſchon lange ſich überholt fühlende, greiſe und ſonderbare Mann, — ſo völlig bald vergeſſen, daß nicht einmal Adolf Roſenbergs Buch über die Berliner Malerſchule ihn auch nur nennt. —

In dieſer vorſchriftsmäßigen Akademikerexiſtenz ſcheint allenfalls Platz für die behagliche Schrulle, kaum für irgendwelche preſſierte Sucht. Was wäre denn alſo maniſch in dieſen ſauberen, topographiſch genauſamen, aber doch wohl kaum emphatiſchen, eher kleinlich abſchreibenden Veduten und Lebensſchilderungen? Wo ſteckt hier das Phantaſtiſche, wo in dieſen putzig detaillierten, wackeren Bildern ein das Reputierliche überholender Trotz? — Nun, eben in der outrierten Zuſchärfung der Richtigkeit über alle Akribie der Wiedergabe hinaus zu höchſt diffizilen Kunſtſtücken der Feinoptik. In der Hartnäckigkeit eines Stils, der ſich nicht begnügt, minutiös zu kopieren, ſondern ſich vielmehr im Aufſuchen räumlicher Verſchachtelungen und raffinierter Reflexwirkungen, in abſurden perſpektiviſchen Konſtruktionen überbietet. Hummel iſt hinter ſeiner reizenden Miniatoren-Harmloſigkeit ein verbohrter Problematiker. Ihn zieht das Vertrackte und Kniffliche an, und ſeine ſcharfäugige Geduld ſchraubt ſich in ſcharfſinnige Vexierkombinationen und Zirkelſpiele mit einer im Alter immer ſpleenigeren Obſtinanz ein.

Allein ſchon das iſt bezeignend für Hummel, wie ihm das Kurioſum der blankpolierten roten Granitſchüſſel nicht Ruhe läßt. Dieſe 1828—1832 entſtandenen Schalenbilder offenbaren deutlich, wie ſein protokollariſcher Realismus vor allem auf die Abſonderlichkeit gekrümmter und umgekehrter Spiegelungen ſowie auf das Komplizierte der Maſchinerie acht hat. Wenn er die glänzend glatte Wanne in der Schleifwerkſtatt vorführt, ſo vertieft er ſich mit unbeirrbarer Mikroſkopie in die Äderung und Marmorierung des Steinmaterials, aber nicht minder in das verkreuzte Geſtänge und Zahnradgetriebe des Mechanismus. Und er gibt die Reflexe der Fenſter, ſphäriſch gemäß der Auskehlung der Schale verzogen, ſo klar und gewiſſenhaft wieder, daß mit den Karos der Scheibenteilung der bewölkte Himmel und die Spreelandſchaft von draußen ſich in der Politur beſchauen. Schildert Hummel ſodann (Abb. S. 17) das Aufwinden der Rieſenſchale auf dem Cantiansplatze, ſo inventariſiert er das Hebezeug mit Balkengeſtell und Tauwerk, jede Rolle, Winde und Nietung in äußerſter Sachkenntnis und zeichneriſcher Stringenz. Das Glanzſtück wird abermals die Schale, in deren bläulich ſchimmernder Unterſeite ſich das Gerüſt und die ſeltſam in Schleifen verzogene Seilung mit geradezu unwahrſcheinlicher Vollſtändigkeit und rechneriſcher Präziſion ſpiegeln. Man wird da ſchwerlich eine Unrichtigkeit oder Auslaſſung feſtſtellen können. Ein Detailſinn iſt am Werke, dem die loſen Hobelſpäne am Boden ſo wenig entgehen wie die Kreideziffern auf den ſechs Drehböcken, und der mit ebenſoviel liebenswürdiger Sorgfalt wie durchſichtiger Millimetrie die Regelmäßigkeit fenſterreicher Hausfronten, die vielfigurige Gemächlichkeit der Arbeit und die ſäuberliche Unordnung des Steinhaufens im Hintergrund aufnimmt. Der konſtruktive Tic Hummels tut ſich nochmals in der linken Kuliſſe, im Schattenſpiel auf dem Sandplatz, mit letzter Naivität und zugleich Verſeſſenheit in dem Balkenſtilleben vorn kund. Was aber dies Bild ſo köſtlich macht, das iſt die ſonnige Reinheit der Luft, in der die Freundlichkeit des typenreichen Genres ſich reſtlos mit der Transparenz und plaſtiſchen Schärfe geradliniger Faktur vereinigt. Wie die Wimpel flott züngeln, wie jede Form zum Wegnehmen klar im räumlichen Licht ſteht, wie die Bühne ſich um den leitenden Ingenieur herum allſeits ausweitet: das gibt dem Ganzen eine heitere Intelligenz und eine feine Elaſtizität, die es jeder Subalternität entheben. Dasſelbe gilt ſodann von der Darſtellung mit der proviſoriſch inſtallierten und von Spaziergängern jeglichen Alters neugierig beguckten Schale vor dem Schloß, die in zwei faſt gleichen Verſionen vorliegt (Abb. S. 18). Freilich iſt in dem ſteifen Gang und der ungeſchickten Ausſetzung der Figuren rings herum, im Sche-



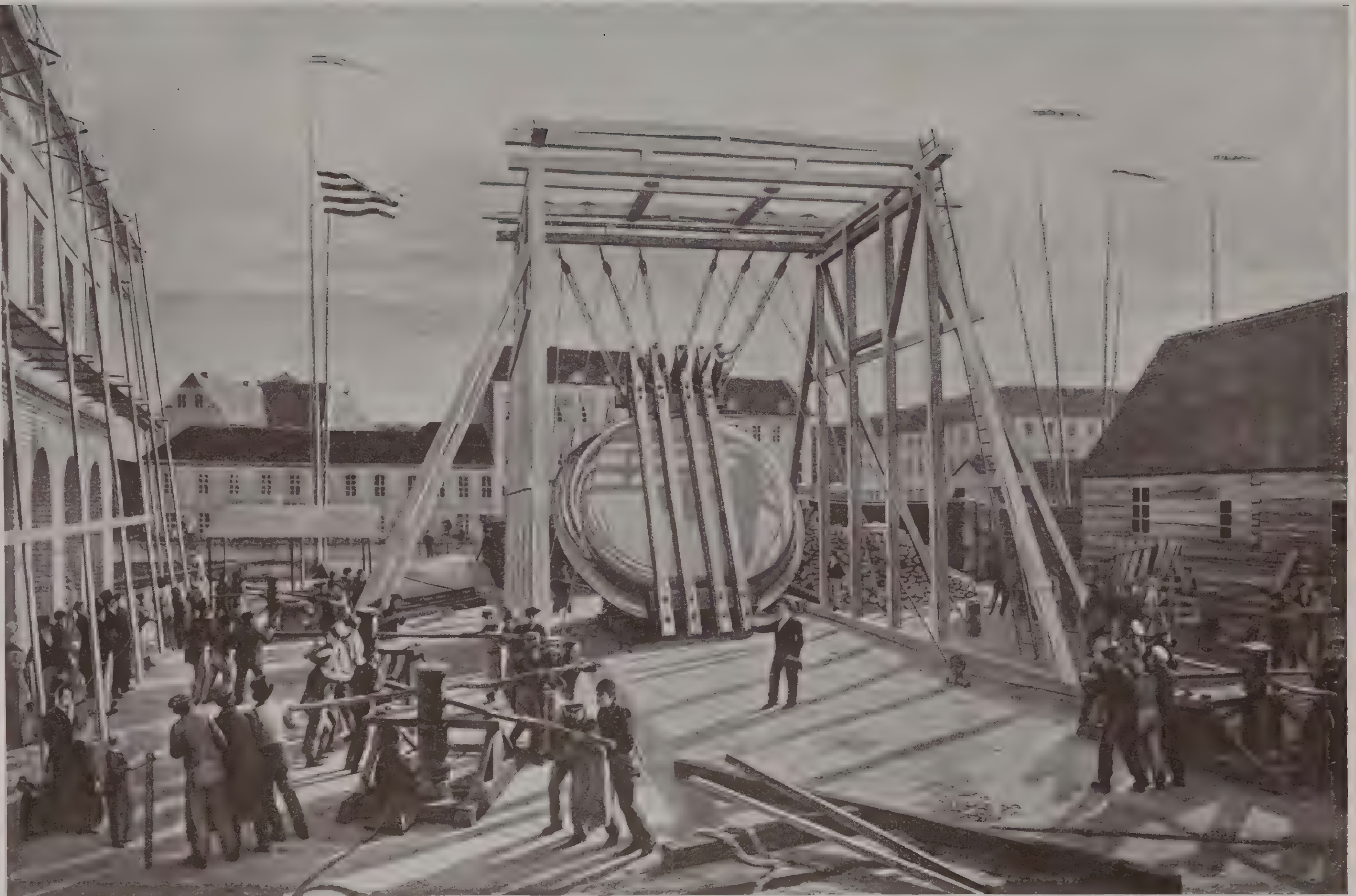
Johann Erdmann Hummel. Blick auf Rom vom Palatin. Gouache.



Johann Erdmann Hummel. Abziehendes Gewitter. Sepia. Um 1815.



Johann Erdmann Hummel. Blick aus der Wohnung des Künstlers nach dem Schiffbauerdamm zu. 1835.



Johann Erdmann Hummel. Aufstellung der Granitschale auf dem Canitansplatz. Um 1830.



Johann Erdmann Hummel. Spiegelkabinett. Konſtruktionszeichnung. 1839.



Johann Erdmann Hummel. Die Granitſchale im Luſtgarten. Um 1830. Nationalgalerie, Berlin.

matismus des Gewölks und der Bäumchen die zeitliche Befangenheit nichts weniger als überwunden. Unleugbar sind die Kiesel mit einer gewissen Trockenheit um die Plinthe sortiert, und es hat etwas Rührendes, wie dem guten Hummel bei allem perspektivischen Eifer schließlich doch die Kuppel sanft vom Dom rutscht. Gleichwohl ist das Ganze nicht schwunglos, sondern von einer diamanthellen Frische, die in die altmodische Vedute gerade durch die optischen Sensationen hineingetragen ist, — durch die lustig und blank kopfstehenden Projektionen auf der Unterseite der Schale und durch die Planimetrie der Parksektoren und schnurgeraden, scharf verkürzten Querwege. Und das ist ja überhaupt so wichtig für die Bewertung dieser Sonderbarkeiten, daß sie nicht als Einzeleffekte von rein sporadischer Unterhaltsamkeit appliziert sind, sondern daß sie das geistige Leben, die Spannkraft der Kunst Hummels auswirken.

Wie systematisch, ja fanatisch diese Puzzles auskonstruiert und mit unermüdlichem Zirkel und Lineal errechnet sind, das zeigen vollends die Studienblätter zu diesen und andern Gemälden (Abb. S. 12 u. 18). Hummel verläßt sich nie auf den bloßen Augenschein, — jeder simple Schlagschatten ist in mühseliger Reißbrettgeometrie eruiert. Hundert Fluchtlinien, Verbindungsstriche und Winkeltransporte kreuzen so ein Blatt. Die Labyrinthik der Transversalen, Strahlen und immer wieder replizierten Silhouetten wird Selbstzweck, die Rationalistik der Methode überspitzt sich ins Irrationale. Die Idee eines oktogonalen Spiegelkabinetts triezt noch den alten Dogmatiker der Perspektive; welch erstaunliche Scholastik räumlicher Konklusionen tritt uns da mitten im braven Biedermeier entgegen! Das ist ergrübelt und visuell getüftelt wie ein barocker Irrgarten. Und so viele und andere Wege Hummel in seinen jüngeren Jahren gewandelt ist, immer schon macht sich seine Neigung zu derlei künstlichen Touren bemerkbar.

Im Werk Hummels begegnen sich alle zeitgenössischen Richtungen. Mit einer großformatigen Abendmahlsdarstellung, 1817 auf Bestellung des preußischen Königs für die Potsdamer Garnisonkirche gemalt, zollt er dem italisierenden Nazarenertum seinen Tribut. Ein Pilger vor dem Kruzifix mit schinkelisch hinterbreiteter Landschaft, mehrere Waldkapellen und heilige Plätze, das „Bergkreuz bei Teplitz" gravitieren ins romantisch Fromme. Aus der italienischen Zeit stammen Federskizzen, Radierungen und farbig delikate Gouachen mit römischen und neapolitanischen Ansichten; und jenes von der Jahrhundertausstellung bekannte, etwa Catel vorwegnehmende südländische Bild mit durchsonnter Pergola, schaukelnden Mädchen und obligatem Vesuv hält dieselben Erinnerungen nicht ohne Anmut fest. Hummel ist Klassizist, wenn er einer Gruppe kniender Frauen einen am Karton des Carstens orientierten Umriß gibt, er ist es in klar und sparsam konturierten Bildniszeichnungen und manchen antikisierenden Kompositionen, wie er denn auch für ein Bilderbuch Aloys Hirts Vasenmalereien und Skulpturen des Altertums nachgezeichnet hat. Noch in den dreißiger Jahren erzählt er von Jason, Achill und der Hochzeit Alexanders des Großen. Hummel ist sentimentaler Frühromantiker mit einer „Verlassenen", die wie C. D. Friedrichs Frauengestalten zwischen nordischen Felsen und Fichten melancholisch das Meer und die sinkende Sonne betrachtet. Er ist es, wenn er in idyllisch vom Unkraut überwucherte Ruinen, in Grotten und Hallen führt oder kraus verwurzelte, dichte Wälder mit einem verwundeten Ritter staffiert. In stilsicheren Bleizeichnungen findet Hummel zuweilen die hohe Haltung des Empire, um sich sonst dem Intimen und Privaten zu ergeben und auch die leiseste Idealität dann wohl zu unterdrücken, etwa in der provinziellen Getreulichkeit sturer Familienporträts. Seine oft und in mannigfacher Weise sehr feinen Landschaftsaquarelle (oder auch Ölstudien) klingen hier an Rohden oder an die Campagna Hackerts an, um dann ein paar Weiden oder ein großblättrig bewachsenes Felsstück so aus dem natürlichen Wachstum kräftig und reichtonig zu entwickeln, daß man die Nähe eines Courbet zu spüren wagt. Außerdem aber gibt Hummel auch heroische Landschaften wie etwa die an Koch orientierte Sepia mit abziehendem Gewitter und dem vom Blitz zerspellten Baum im Vordergrund (Abb. S. 15).

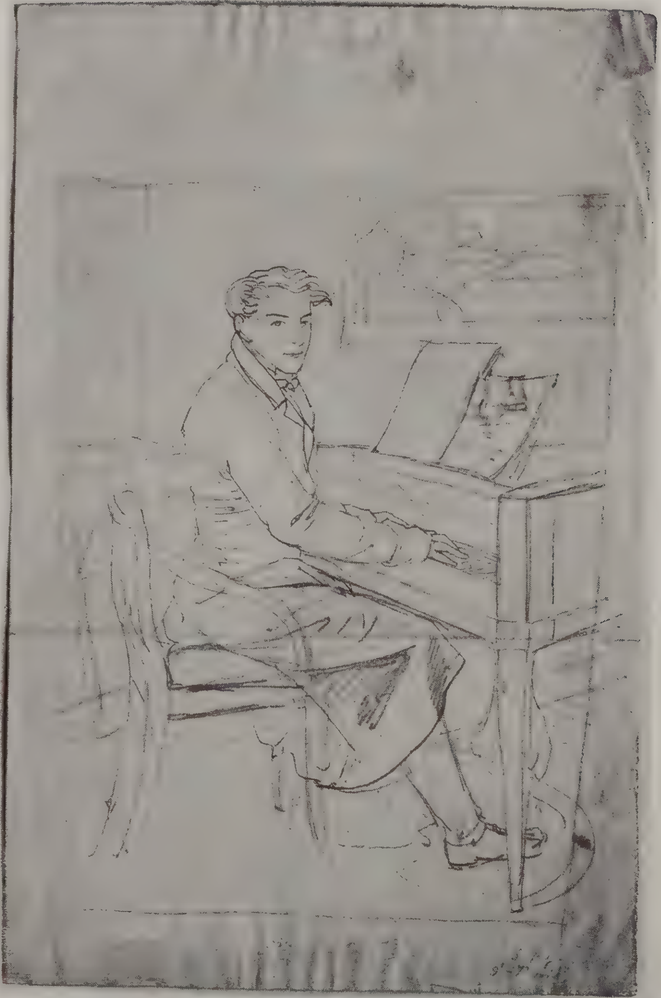
Wir werden uns heute für diese ganze Nebenproduktion Hummels nur als Umrahmung seiner spezifisch Berliner Werke interessieren können, zumal ihre Vielseitigkeit nur die Summe ihrer Abhängigkeiten ist, und die mancherlei Qualitäten schließlich nur deshalb überraschen, weil sie sich aus einer Menge kleinmütiger und trivialer Züge abheben. Das gilt auch für importantere Stücke wie jene 1814 entstandene „Gesellschaft in einer Lokanda", die E. T. A. Hoffmann in seiner Novelle „Die Fermate" eingehend beschreibt und erzählerisch ausspinnt. Wir werden hier zwar auf die fast an Terborch gemahnende Feinheit eines unauffälligen Stillebens, auf die farbig aparte und stofflich delikate Behandlung der Kostüme merken, dann aber doch über das Schematische der Posituren und die tote Glätte des bei Hummel stets recht leeren Gesichtsausdrucks nicht zur ungeteilten Freude kommen. Doch ist in allen diesen Bildern irgendein Moment, das fesselt und hinzielt auf jenen ungewöhnlichen Hummel, von dem hier eingangs die Rede war. So darf als Indizium auf dem „Abendmahl" die eigentümliche Lichtmischung aus fahlem Mondglanz und dem wärmeren Schein des Flammenkranzes, auch das punktgroße Funkeln der fein variierten Reflexe in den Trinkgläsern sowie die gewiß nicht zufällige Orthogonalstellung der Tisches benannt werden. So der Fall der Schatten und des Kerzenscheins auch in der Darstellung der Waldkapelle, wo sich eine Straße merkwürdig gerade und schroff verkürzt in die Bildtiefe streckt. Der zersplitterte Baum beispielsweise reizt unsern Künstler gar nicht so sehr als heroisches Motiv, sondern durch die Aufgabe, die verzwickte Fraktur des Holzes mit absoluter Genauigkeit wiederzugeben, wie er es sich mehrfach und vor allem in einer Ölstudie hat angelegen sein lassen. Auf gleichem Wege überwindet Hummel mitunter die summarische Auffassung des Figürlichen und Physiognomischen in Einzelstudien, die den Fältelungen eines Leinenkragens und der Äderung alter Hände mit penibler Eindringlichkeit, ja greller Realistik nachgehen (Abb. S. 22). Und hat man vielleicht schon bei dem Arbeitsbilde der Schalenaufstellung die Gedanken zum Menzel des „Eisenwalzwerks" vorausgeschickt, so kann man wohl auch hier und in manchen unnachgiebigen Einzelanalysen materiell interessanter Kleinigkeiten die Erfüllung des Berliner Realismus erahnen. Seine Entstehung aus dem Richtigkeitsfieber schwärmerisch-preußischer Observanz ist an dieser Stelle gut zu beobachten.

Wenn Hummel unter anderem einmal die „Erfindung der Zeichenkunst" gemäß der bekannten Anekdote so schildert, daß eine an die Wand projizierte Silhouette auf dieser nachgezogen wird, so liefert er etwas wie einen autobiographischen Beitrag. Denn Schattenspiel und Spiegelfechterei ist der Kern seiner Kunst, der z. B. eine „Flucht nach Ägypten" als bloßer Vorwand gilt, den parabolisch verzogenen Schatten eines Wagenrads auf der Straße korrekt auszukonstruieren, und die ihren Gipfel etwa erreicht mit jener auch als Gesellschaftsbild in seinem dichtem, dunklem Interieurton höchst gewinnenden „Schachpartie beim Grafen Ingenheim" (um 1818), die hier in der noch weit vertrackteren Konstruktionsstudie abgebildet wird (Abb. S. 12). Den Grafen Ingenheim, den Sohn Friedrichs Wilhelms II., zeigt übrigens eine der liebenswürdigsten Zeichnungen des Meisters nochmals beim Musizieren (Abb. S. 22); auf dem Bilde sitzt er an der Rückseite des Spieltisches, neben ihm steht Büry und weiter nach rechts schließt sich ein Selbstbildnis Hummels an, den wir uns ja sehr gut als passionierten Schachspieler vorzustellen vermögen. Wie er hier Rösselsprung und Rochade mit drei Spiegeln (einschließlich der spiegelnden Fensterscheibe) instrumentiert, das läßt die im Prinzip ähnlichen Versuche gewisser Holländer wie Pieter Janssens ganz zaghaft erscheinen.

Um es zu wiederholen: bloße Akrobatik der optischen Illusion, die lediglich artistische Spezialität könnte uns gewiß nicht nachhaltiger interessieren als etwa die Manipulationen eines Prestidigateurs. Hummel aber bewirkt mit seiner lupengenauen Ausführlichkeit und kartographisch-katoptrischen Rechtmessung etwas durchaus Komplexes, eine eigentümliche Formenstimmung, die zumal den spezifisch Berliner Themen adäquat ist. Es entwickelt sich da — und nie gelänge das dem bloßen Kunstgriff oder der episo-



Johann Erdmann Hummel.
Modemagazin an der ehemaligen Schloßfreiheit in Berlin. 1828.



Graf Ingenheim am Klavier. Bleiſtiftzeichnung.



Figurenſtudie zum „Bergkreuz bei Teplitz“. 1812.

Johann Erdmann Hummel.

dischen Sensation — die Atmosphäre eines Stils, als welcher ja keineswegs die Summe von gewissen Erkennungszeichen, vielmehr die qualitative Einheit von wechselwirkenden Zügen und daher antlitzhafte Symbolik ist. Malt Hummel aus seinem Fenster hinaus die Nachbarschaft der Grundstücke, Holzplätze und Gärtchen ab, so schließt sich das Konstruktive parzellierender Verschachtelung mit der bestandaufnehmenden Getreulichkeit der Beobachtung in Stimmungseinheit zusammen (Abb. S. 16). Die geraden Kanten der Dachlinien, Zäune und sauber geschichteten Holzstapel bestimmen den Bildaufbau in vorwiegend horizontaler Rhythmik. Man möchte von einer Marionettenlandschaft sprechen, so zierlich und wiederum ruckhaft gliedert sich die Übersicht, so primitiv und zugleich künstlich mutet das rektanguläre System eines naiv durchbuchstabierten Panoramas an. Mit fast spitzwegischer Intimität schaut der Maler dem Nachbarn zu, der in rotkariertem Schlafrock pfeiferauchend zwischen seinen Rosenstöcken herumspaziert; er läßt den Blick in den nächsten Sektor steigen, wo Zimmerleute Schilderhäuschen fabrizieren, inspiziert friedlich herumluchsend das stille Treiben auf allen Höfen ringsher, um schließlich in der klar ausgespannten Milde des Spätnachmittaghimmels zu verweilen. Dieser additiven Detailgerechtigkeit des bürgerlichen Schilderers fehlt jedoch eine gewisse tektonische Großzügigkeit durchaus nicht. Allen Wandlungen vom Idealismus der Frühjahre zum Vordergründigen der ausgereiften und seßhaften Meisterlichkeit zum Trotz spürt man die künstlerische Kontinuität, wenn man neben ein solches Bild eine jener römischen Veduten der Frühzeit stellt, etwa jenen Blick vom Palatin her, der vorn Santa Francesca Romana, links Santa Maria Maggiore erfaßt (Abb. S. 15). So viel allgemeiner diese Ansicht gehalten ist als die jede Winzigkeit gleichsam aufpickende Inventarisation einer lokal temperierten Rundschau, — in der Rhythmik wie in der plastischen Energie des Lichtschlags kündet sich dieselbe Hand. Gerade das Konstruktive könnte man unmittelbar aus diesen Anfängen ableiten; es ist eine auf die Spitze getriebene, an die Einzelform gewandte klassizistische Rechtmäßigkeit darin, wie nun etwa jener Gartenpavillon kantenklar und fast nackt links vorn hingezimmert ist. Die gewisse Trockenheit der Durchführung begegnet sich mit dem Silberschimmer der Holzlagen und dem staubigen Ton des Sandes und wird so spirituell. Komposition und Technik bringen dieser Berliner Landschaft vollends das Berlinische. Und ähnlich resultiert in Hummels vielleicht allerköstlichstem Bilde, dem „Modemagazin" (Abb. S. 21), das Lokalkolorit zu allerletzt aus Erinnerungen und Rückschlüssen von der heutigen auf die damalige Situation, — vielmehr aus dem Formhabitus, aus der reglementmäßigen Sauberkeit und witzig sich demonstrierenden Intelligenz, aus der realistischen Zuverlässigkeit und berichtenden Ausführlichkeit des Ausdrucks. Die Exaktheit, die all die Rechtecke der Tür, des Trottoirs, der Granitschwelle, der Schaukastens usw. scharf planimetrisch auszieht und alle Spitzen und Rüschen der Auslage sowie Hutband und Musterung des Capetuches höchst delikat und bezaubernd fein nachbildet, kulminiert in der Mannigfaltigkeit der Spiegelungen. Nicht allein die Glastüren und der Fond der Vitrine repetieren in reizendem Wechsel Menschen, Gebäude und Galanteriewaren, wobei einfache und doppelte Illusion einander bizarr durchdringen, — überdies spiegeln sich in der Nässe zwischen den Pflasterköpfen nochmals das Gelb der Toilette und das kräftige Rot des Schirms sowie bis auf Nasenspitze und Mantelfransen genau die übrigen Passanten samt der Droschke im Hintergrunde. Der abziehende Regen hüllt die Szene noch in eine bleierne Färbung, doch aus all diesen Spiegeln blinkt es schon heller auf. Entzückend die Verbindung duftiger Quincaillerien und mürrischen Wetters, steifen Gebarens und raffinierter Reflexwirkungen, von Bravheit und Spleen, — entzückend über das Sittenbildliche hinaus durch die stilistische Pikanterie. Dieser Realismus ist viel zu geistreich, dialektisch und eigensinnig, um je massiv zu erscheinen. In seiner naiv-intellektuellen, treu-perfekten Beengtheit steckt doch eine Art von Übermut, der die Sachlichkeit bis zur künstlerischen Entstofflichung treibt. —

Hummels Form ist, historisch angesehen, zeitbedingt und nicht prophetisch. Jene innere Umschichtung des Ausdrucks, die einem Blechen die Sonderstellung in der frühen Berliner Malerei zuweist und ihn zum Vorboten des hier dann besonders ausgebildeten Impressionismus werden läßt, erfolgt seitab von seînem Wege. Jedoch behauptet sich Hummel unter seinen direkten Zeitgenossen Hintze und Brücke, Graef, Gaertner und Krüger mit dem Nachdruck einer Persönlichkeit, die hervorragend beteiligt gewesen ist an der Gewinnung einer bildlichen Definition der preußischen Hauptstadt. Die Intensität und Straffung, der heimliche Radikalismus seiner Kunst könnte die Gegenwart über jede frühere Wirkung und Bedeutung hinaus faszinieren.



Rudolf Großmann.



Johann Adam Klein. Biwak. 1816.



Johann Adam Klein. Sächsisches Fuhrwerk. 1816.



Johann Adam Klein. Sennerin. 1818.



Johann Adam Klein. Neujahrskarte zu 1818.

Johann Adam Klein

Von MELA ESCHERICH | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Zu den einſt geſchätzten und dann vergeſſenen Namen gehört Johann Adam Klein. Er iſt keiner von denen, die man kennen muß. Wenn man aber ſeine Bekanntſchaft macht, iſt es ein freundliches Begegnen mit fortklingend angenehmer Erinnerung. Man ſchlägt dann nach, vergewiſſert ſich, daß die neue Bekanntſchaft kein ganz Unbekannter iſt, und entdeckt mit beruhigter Freude, daß der ſelige Nagler in ſeinem Künſtlerlexikon, Bd. VII, dem wackeren Nürnberger ganze ſechs Seiten gewidmet hat. Das iſt ſchon etwas.

Ein Nürnberger Künſtler. Es iſt ſeltſam, daß Nürnberg dieſe ausnehmend maleriſche Stadt, ſo wenig Künſtler ihr eigen nennt. Nürnbergs Glanz als Kunſtſtadt verſank mit der glorreichen Zeit Dürers. Aus dem ganzen 17. Jahrhundert ſind eigentlich nur drei Maler zu nennen, und alle drei ſind „hergelaufene“: vom Niederrhein der italienernde Joh. Franz Ermels, von den Niederlanden der Tiermaler Roſenhoff und der Landſchafter Willem van Bemmel, deſſen Kinder und Kindeskinder bis ins 19. Jahrhundert in Nürnberg tätig blieben. Natürlich wurde zu Nürnberg auch, wie allerorts im niedergehenden Kunſtleben, eine Akademie gegründet, die nur keine Maler hervorbrachte. Dagegen erblühte an ihr die graphiſche Kunſt, durchaus traditionell im Hinblick auf Nürnbergs Größten, der der Welt ſein Beſtes in ſeinem graphiſchen Werk geſchenkt. Um die Akademie, deren Direktoren alle Graphiker waren — als erſter Joachim von Sandrart! — ſammelte ſich ein Kreis von Kleinmeiſtern: Sandrarts Neffe Jakob, die Preißler in mehreren Generationen, Markus Tuſcher, der an den däniſchen Hof ging, Bernhard Vogel, der die Schabkunſt pflegte. Dann im 18. Jahrhundert die Brüder Guttenberg, von denen einer nach Paris überſiedelte und im 19. Jahrhundert Friedrich Geißler, der feine Architekturbilder ſtach und Friedrich Fleiſchmann, der in Nürnberg den Stahlſtich einführte. Die graphiſche Kunſt hatte alſo in Nürnberg Boden gefaßt und entwickelte ſich vorwärts.

Johann Adam Klein wurde 1792 als Sohn eines Weinhändlers zu Nürnberg geboren. Achtjährig genoß er bereits bei H. van Bemmel, einem Nachkommen des einſt aus den Niederlanden zugezogenen Malers, Unterricht, was darauf ſchließen läßt, daß man frühe auf ſein Talent aufmerkſam wurde. Nach wenigen Jahren kam er an die ſtädtiſche Zeichenſchule. Er zeigte dort Vorliebe, Riedinger zu kopieren und brachte wohl auch gelegentlich Naturſtudien mit, Pferde und Kühe. Zwinger, der Direktor der Schule, ſchien ein achtſames Auge auf den Knaben zu haben. Er hieß ihn auf den Viehmarkt gehen und zeichnen. Beſſer hätte er ihm nicht raten können. Trotzdem — wir wiſſen nicht, aus welchen äußeren oder inneren Gründen — trat Klein bald wieder in andere Lehre und zwar jetzt zu dem Kupferſtecher Gabler. 1811 wanderte der Neunzehnjährige nach Wien, beſuchte dort die Akademie, fand Freunde, Bartſch, Molitor, Rechberger, und Gönner. Sein Talent entwickelte ſich leicht und glücklich. Die große Stadt, der Verkehr mit Künſtlern und Kunſtfreunden erweiterte ſeinen geiſtigen Horizont. Aber die ſtärkſten Anregungen brachte die Wanderſchaft. Der junge Künſtler durchwanderte Öſterreich bis nach Ungarn hinein und beſah ſich überall Land und Leute.

Er hatte nur Augen für das Volkstümliche und für Tiere. Sonſt kümmerte ihn nichts. Und dieſes Gebiet, das er vom Anfang bis zum Ende ſeines langjährigen Schaffens nie überſchritt, begrenzte ſich im weſentlichen noch enger auf ein beſtimmtes: das Leben auf der Landſtraße.

Die Landſtraße mit ihren Fuhrwerken, Bauern, Hauſierern, Soldaten, Pferden, Vieh wurde das Thema von Kleins Kunſt. Thema in unendlichen Varianten. Es iſt ſelten, daß er ſich auch nur einige Schritte von ihr entfernt, einmal auf eine Viehweide, an

eine Ländeſtelle, an einen Brunnen, immer Plätze, die mit der Landſtraße in Beziehung bleiben.

In jenen Jahren waren die Straßen voll Truppen. Die aus dem ruſſiſchen Feldzug heimkehrenden Kriegsvölker überſchwemmten die Länder. Klein trieb ſich in den Soldatenlagern umher und zeichnete alles, was ihm in den Weg kam.

1815 kehrte er nach Nürnberg zurück. Er fand hier in dem Grafen Schönborn-Wieſentheid einen freundlichen Förderer, der ihn auf Reiſen rheinab bis Koblenz ſandte. Hier geriet er wieder in die Truppendurchmärſche, und ſein Eifer zu ſkizzieren brachte ihn einige Male in konfuſe Situationen, da man ihn für einen Spion hielt.

Das folgende Jahr ſah ihn wieder in Wien. Er hatte das Glück, jetzt zu ſeinen Gönnern den Fürſten Metternich und den damals in Wien weilenden König Maximilian von Bayern zu zählen. Die an Studien reiche Heimreiſe, 1818, nahm er über Salzburg und München. Wiederum das folgende Jahr zog der Wanderfrohe nach Rom, und zwar auf dem Umweg über Zürich, Bern, Lauſanne, Genf. In Italien beſuchte er alle großen Städte und blieb in Rom ſelbſt anderthalb Jahre. Innige Freundſchaft verband ihn dort mit Reinhard und Koch, an den ſich alle deutſchen Künſtler ſchloſſen. Noch herzlicher waren ſeine Beziehungen zu dem talentvollen Erhard, der, auch ein Nürnberger Kind, ihn bereits auf ſeiner zweiten Wiener Reiſe begleitet hatte. Leider zeigten ſich bei dem Freunde ſchon damals die Spuren der ſchweren Gemütskrankheit, deren Opfer er kurz danach wurde. Die deutſche Künſtlerkolonie hatte in jenen Jahren, 1818—22, drei tiefſchneidende Verluſte zu beklagen: Fohr, Horny, Erhard, alle drei im Blütenalter der Jugend.

Aber über den Tod hinweg rauſchte das Leben. Es gärte und ſchäumte damals viel Jugend in Rom. Zu Kleins Freundeskreis gehörte Welker, Vogel aus Dresden, Schadow aus Berlin, Haller und Stiglmaier aus München.

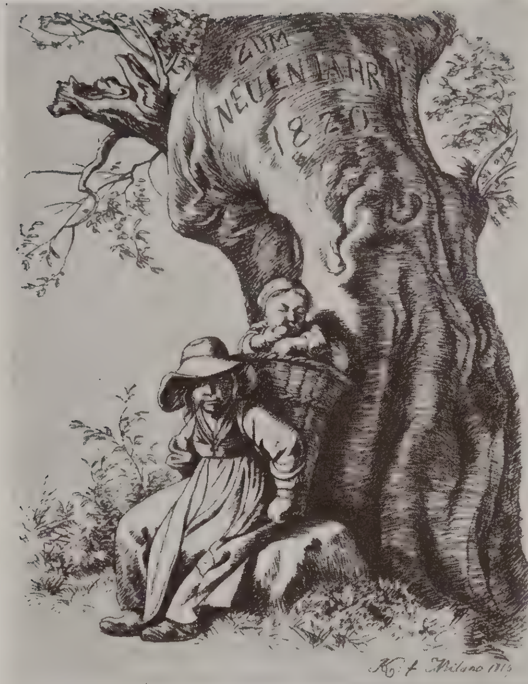
1822 war Klein wieder in Nürnberg. Er verkauzte ſich in ſeine vier Wände und machte keine größeren Reiſen mehr. Später überſiedelte er nach München, wo er 1875 ſtarb.

Einfach und anſpruchslos wie ſein Leben iſt auch ſeine Kunſt. Er nahm nie große Anläufe, wich nie einen Schritt über die frühe ſich ſelbſt geſteckten Grenzen hinaus. Dadurch wurde er auf ſeinem Gebiet zum Meiſter. Gelegentlich malte er. Die Muſeen in Nürnberg, Berlin, Hamburg, Bremen, Gotha, Königsberg beſitzen Bilder von ihm. Aber die Farbe war nicht ſein Element. Seine Gemälde ſind trocken und hart; während das temperamentvolle Helldunkel der Radierungen vollſtändig die Illuſion der Farben erweckt.

Die Radierung ſagte ihm zu. Er verſuchte ſich darum in verſchiedenen Techniken, Kreidemanier, Aquatinta, Ätzdruck. Gelegentlich machte er auch Lithographien; aber dieſe ſind ſchwächer. Sein graphiſches Werk umfaßt nach Nagler 252 Blätter. Es erſchien ſeinerzeit bei Weigel in Leipzig.

Heute ſind die Blätter in der Welt verſtreut. Man kann ihrer genug finden; aber ſie ſind wenig bekannt. Zurzeit iſt in der „Graphiſchen Kunſt“ in Wiesbaden eine Kollektiv-Ausſtellung von Johann Adam Kleins Radierungen zu ſehen, unſeres Wiſſens die erſte ſeit des Künſtlers Tod. Die Blätter ſtammen faſt ausſchließlich aus einer Wiesbadener Privatſammlung. Man kann an ihnen die Entwicklung des Künſtlers verfolgen: raſchen Aufſtieg, dann etwa zwanzig beſte Jahre, ca. 1815—35, danach gemaches Ausfluten, Erlahmen in der ſogenannten Gemütlichkeit eines ereignisloſen Lebens.

Der Reiz ſeiner Kunſt liegt in dem feinen Volkston, in dem er feſſelnd zu erzählen weiß. Er gerät nie in Ekſtaſen; bleibt ſachlich, hält die Erſcheinung feſt in ihrer natürlichen und zufälligen Poeſie und Rechtſchaffenheit. Aber er ſchildert mit einer wohltuenden Wärme. Er geht bei Menſch und Tier auf den Zuſtand des Individuums ein, die augenblickliche Stimmung und zwar iſt es mit Vorliebe die des Ruhens, der friedlichen Entſpannung. Die Stimmung iſt auf die Situation konzentriert mit ſparſamſter



Johann Adam Klein. Neujahrskarte 1820.



Johann Adam Klein. Carretiere di Roma. 1822.



Johann Adam Klein. Zwei liegende Kühe. 1829.



Johann Adam Klein. Am Genfer See. 1827.

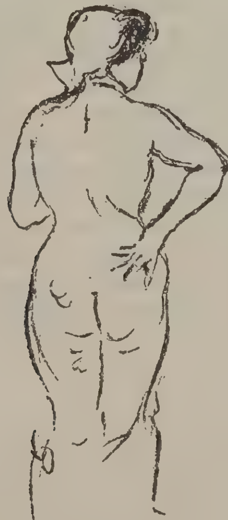
Heranziehung des Landschaftlichen. Ein Baum und ein ferner Kirchturm, wie auf dem „Sächsischen Fuhrwerk“ oder der flüchtige Umriß eines Gebirgspfades und eines Berges auf der Berchtesgadener „Sennerin“ sind das Äußerste an Zutat; gleichwohl wirken sie, wie auch der stets sehr groß gesehene und luftig behandelte Himmel stark illusionär und geben den einfachen Vorgängen ein das Motiv steigerndes Relief. Diese Steigerung nimmt manchmal einen fast ans Pathetische grenzenden Anlauf unter Zuhilfenahme scheinbar zufällig dramatischen Aufbaus, wie in der eben genannten „Sennerin“ oder noch mehr in der malerisch getürmten „Carretiere di Roma“ oder der Szene „Am Genfer See“, wo der Umriß der reitenden Bäuerin sich gleichsam triumphierend aufwirft. Die Gruppierung wird in ihrem Umriß gern nach oben gezogen.

Hier zeigt sich Klein, obwohl keiner Richtung angehörend, als Zeitgenosse der Romantiker, während er in der Peinlichkeit der Details an die Niederländer erinnert, deren Vorbilder ihm gewiß durch seinen ersten Lehrer, Bemmel, vermittelt wurden.

Ganz köstlich sind die zahlreichen Neujahrskarten, die im Laufe der Jahre entstanden, und mit denen der Künstler seine Freunde zu beschenken pflegte. Das Kind, das den alten Kalender zerreißt, gehört technisch zu den glänzendsten Leistungen und die Neujahrskarte zu 1820, die auf der Romfahrt zu Mailand entstand, steht ebenbürtig neben dem Besten von Ludwig Richter.

Es war vielleicht lediglich der Umstand, daß nicht der Holzschnitt, sondern die Radierung Kleins Gebiet war, weshalb er nicht zu größerem Ruf gelangte. Der Holzschnitt eroberte damals als Illustration die Welt. Bücher mit Radierungen zu schmücken, war nicht Brauch. So mußte der Radierer auf die Verbreitung von Einzelblättern oder kleinen Serien angewiesen bleiben, die natürlich nicht in dem Maße wie das illustrierte Buch ins Volk drangen. Und das Sammeln von Graphik war noch nicht wie heute die große Mode . . .

Trotzdem fand Klein von früher Jugend an bei Künstlern und Kennern reiche Anerkennung. „Das Werk dieses Künstlers ist sehr schön und interessant,“ sagt Nagler. Und Nagler nahm es ziemlich genau.



Lovis Corinth.

Pierre-Paul Prud'hon

Von H. MARTINIE | Mit vier Abbildungen auf drei Tafeln

Er wurde am 4. April 1758 geboren, in jenem Cluny, das im Mittelalter das ſtrengſte und vornehmſte Kunſtzentrum war. Als zehntes Kind der Familie zeigten ſeine Brüder nur Gleichgültigkeit gegen ihn. Sein Vater arbeitete als Maurer und Steinmetz. Vielleicht machten ſeine Ahnen, ſo nahe bei der Abtei, einige ihrer Kapitelle . . .

Doch das ſind Träume. Die unmittelbare Wirklichkeit erwies ſich für Prud'hon unerbittlich hart und feindlich. Der Ruhm der Ziſterzienſer-Abtei war längſt verblichen, und wenn die Mönche am Ort in ſeiner Jugend ſeine leidenſchaftliche Vorliebe für das Zeichnen begünſtigten, ſo fiel, als er zu eigenem Bewußtſein kam, die „Gotik" gerade in Mißachtung bei den Gebildeten. Eine liebenswürdige Kunſt machte ſich in den Boudoirs breit. Sie erſtickte unter Spitzen und Schminke. Ja, ſchlimmer noch, die geſellſchaftlichen und geiſtigen Grundwerte wankten.

All das berührt Prud'hon nicht. Für ihn entzündet und läutert ſich das Leben durch das Feuer, das ihn beſeelt. Die Armut überwindet er mit Hilfe von Gönnern, die er für ſeine Arbeiten zu intereſſieren weiß. Was ihm fehlt, das fordert er von ihnen, und er trägt vor allem Sorge, ſich am Beiſpiel anerkannter Meiſter zu ſchulen. In einer Zeit, wo alles zerfällt, wo die erprobteſte Ordnung ſich auflöſt, iſt es ein ſchönes Schauſpiel, das gerade und geſunde Vertrauen Prud'hons in ſeine Sendung zu beobachten und die Leichtigkeit, mit der er ſich Geſetze ſchafft, was ohne Zweifel das Weſen des Schöpferiſchen ausmacht. Prud'hon weiß wohl, daß er herrliche Gaben beſitzt, die freilich gefährlich ſind und bezähmt ſein wollen. Aber zum Glück weiß er auch, daß er trotz einiger Erfolge nichts weiß und noch viel lernen muß. Ich wüßte nicht, daß man auf den Zug geſunder Friſche und inbrünſtiger Unterwürfigkeit im Charakter Prud'hons genügend hingewieſen hätte. Ein Myſtiker würde hierin das Zeichen der Vorſehung und höchſten Gnade erblicken. Man müßte als Zeugnis für dieſe Anlage den ſchönen Brief vollſtändig zitieren, den der Künſtler an Herrn von Joursanvault, ſeinen burgundiſchen Gönner, ſchrieb, um ihn zu bewegen, ihn nach Paris fahren zu laſſen:

„Lassen Sie mich nach Paris gehen, Monsieur; dort werde ich nicht allein Werke schaffen, die Ihrer und meiner würdig sind, ich werde auch im Stande sein, keinen Augenblick zu verlieren, sondern mich mehr und mehr zu vervollkommnen. Ich erlaube mir, Ihre Hilfe in Anspruch zu nehmen und wage zu hoffen, daß Sie nicht bedauern werden, sie mir gewährt zu haben. Folgende Studien werde ich dort eingehend betreiben: Ich werde viel zeichnen, 1. nach der Antike, um die schönen Formen zu begreifen; der Anatomie, um ihre Genauigkeit kennen zu lernen; nach der Natur, um ihre Feinheiten zu erfassen und all das, wenn ich es vermag, in meiner Zeichnung zu vereinen; 2. werde ich dann eines mit dem andern vergleichen, sei es, um die Beziehungen der Dinge untereinander kennen zu lernen oder auch ihre Mängel. Außerdem werde ich oft die großen Meister befragen, Rubens, Titian und Raphael, die einen der Anmut und Geschmeidigkeit ihrer Zeichnung wegen, der Feinheit und Erhabenheit ihres Ausdrucks; die andern wegen der hinreißenden Kunst ihres Kolorits, der schönen Ordnung ihrer Komposition, dem Zauber des clair-obscur. Endlich werde ich versuchen, aus alledem Nutzen zu ziehen. Was meinen Sie dazu, Monsieur? Ich brenne darauf, diese Dinge auszuführen."

Dieſer Brief wurde gegen 1780 geſchrieben. Prud'hon war damals 22 Jahre alt. Man iſt erſtaunt, ſoviel Feuer mit ſolcher Vernunft gepaart zu finden, ſoviel Eleganz, die ſeinen Ehrgeiz verrät, mehr noch, ſolche Klarheit, die die Abſichen dieſes Autodidakten anzeigt, ſolche Erkenntnis deſſen, was ihm nottut, ſoviel natürliches Empfinden für die großen und ſchönen Dinge, die er noch gar nicht kennt.

Das gleiche Glück kennzeichnet ſeine Reiſe nach Italien. Italien trägt empor und rettet, wie das Meer, nur die Starken, die von der Natur reich Begabten. Wie in Paris, zu ſeiner Zeit (und noch heut), fand er in Rom ein Café, wo junge, klugredende Maler



Pierre-Paul Prud'hon. Paris, Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.



Bildnis (Mozart?).
Paris, Louvre.



Der Genius der Unsterblichkeit.

Pierre-Paul Prud'hon.

zusammenkamen, aufgebracht durch die Theorien Winckelmanns, scharfe Kritiker Raphaels und aller Meister überhaupt. In Paris hatte er dergleichen schon kennengelernt, denn dort begann damals die von David gepredigte Reaktion mit Strenge zu verfahren; aber er zeigte niemals den geringsten Geschmack an solchen Fragen. In Rom jedoch hatte er, offenbar unter dem Einfluß der Umwelt, einiges Interesse dafür, das er aber bald zurückdrängte, wie aus folgendem Briefe hervorgeht:

„Es gibt in Rom ein gewisses Café, wo sich ein Teil der Künstler versammelt und wo auch ich mich am Anfang drei- oder viermal eingefunden habe. Dort sucht jeder einen Streitpunkt, der sich auch bald findet, und läßt nun seine Beredsamkeit glänzen. Da werden alle Meister vorgenommen und keineswegs geschont. Man bekrittelt diesen und seziert jenen. Selbst Raphael wirft man vor, sich nicht genug an die Antike gehalten zu haben. Das beste dabei ist, daß diese Herren Schönredner weder Raphael noch die Antike studieren und sich zu Haus damit vergnügen, nichts zu tun, was Wert hätte.

Ich war anfangs von ihrem gesuchten Jargon geblendet; ich hielt sie für Leute, die in ihren Taten die gleiche Methode hätten wie in ihren Reden; aber, völlig streng gegen die andern, sind sie ebenso duldsam gegen sich selbst... Ich bin von der Höhe meiner Bewunderung herabgestürzt, als ich zwischen ihrem Sprechen und ihrem Tun eine solche Kluft sah...“

Prud'hon kommt rasch aufs Studium der Meister zurück; mehr als alle andern hält er sich an Lionardo, später an Correggio, die ihm beide zu seiner eigenen Art des Ausdrucks verhelfen.

Nach drei Jahren fruchtbarer Arbeit kehrt er nach Paris zurück, wo er ein schweres Durchkommen findet, das durch eine verwickelte Herzenssache noch schwieriger wird (er verheiratete sich 1778, im Alter von 24 Jahren, und seine Frau machte ihm seine Häuslichkeit unerträglich). Seine Begeisterung bewahrt ihn vor Entmutigung. Er hält sich von der Revolution fern, das Kaiserreich ernennt ihn zum professeur de dessin der Marie-Louise, das Institut nimmt ihn schließlich 1816 auf. Die materielle Sicherung begünstigte die Entfaltung seines Werkes. Unglücklicherweise ging sein trauriger Roman mit Mlle. Constance Mayer de la Morinière, seiner Schülerin, weiter. Der tragische Selbstmord dieser brachte ihn zur Verzweiflung, und er schleppte sich selbst nur noch zwei Jahre, bis 1823.

Er hinterließ ein bedeutendes Oeuvre: Porträts, Kompositionen, Pastelle, Zeichnungen, Lithographien, Stiche, Entwürfe für Möbel und Kunstgegenstände. Nichts steht so sehr in der Überlieferung und ist doch so persönlich zugleich wie alles, was aus seiner Hand hervorging. Sein ganzes Leben lang arbeitete er an der harmonischen Entwicklung seiner Fähigkeiten mit Leidenschaft, aber ohne jemals etwas unklar noch flüchtig zu tun. Die im Mai 1923 in Paris veranstaltete Ausstellung gelegentlich seines 100. Todestages befestigte neu seinen Ruhm, der niemals bestritten, aber ein wenig verblaßt war. Ohne ihn wiederzuentdecken, war man erstaunt über die gesunde Grundlage einer Zeichnung, von der man zuerst nur das Hinreißende ihrer Wirkung spürte. Man sah, daß als Unterton in allen Werken eine Kenntnis und ein Verständnis der Antike steckt, die dennoch ohne Schwäche und Vorurteil sind. Und das Schöne dabei, das Natürliche war dies, daß man nahe hinsehen mußte und viele nicht daran glaubten: ich meine, man erkannte seinen Irrtum selten mit solcher Freude. Wenn Prud'hon in der Kunst des Kolorits kein Neuerer ist, so beweist doch das Entzücken Delacroix' vor gewissen seiner Gemälde, besonders dem Porträt der Josephine („Ravissant, ravissant génie! . . . tout cela est divin . . .“) zur Genüge seinen Sinn für Farbe, wenn er auch nicht daran denkt, sie zur gegebenen Zeit der Modellierung und dem Helldunkel zu unterwerfen, worin er glänzt. Übrigens, was hat das zu bedeuten; es ist Sache der Maler, die Technik zu studieren und mit Nutzen zu verwerten, was sie können. Wir, wir sehen wohl, daß es eine Technik gibt, wir bedauern sogar, daß das Wachs ihm schlechte Streiche gespielt hat, aber all das überlassen wir denen von der Palette und halten uns an den Stil, der uns unendlich viel mehr berührt. Und der gerade sagt uns, warum Prud'hon einen

hervorragenden Platz in der französischen Kunst des 19. Jahrhunderts einnimmt, unbekümmert um die knüppeldicke Geißel Davids.

Unter den schweren Wolken des Revolutionsdramas und der napoleonischen Epopöe wußte sich Prud'hon ein Stück blauen Himmels freizuhalten. Und darin floß ihm alles wie in einem Brunnen zusammen. Psyche selbst stieg da herab, von Zephir mutwillig springend im Sturme geführt; und Venus, venushafter denn je, findet da einen Unterschlupft, um Adonis zu lieben; die Taugöttin weiß, wo sie ihre Perlen niederlegen kann, und Daphnis und Chloe belustigen sich in einer Natur, wie man sie schon lange nicht mehr gesehen hatte; die Satyrn fühlen sich so wohl bei ihnen, daß sie Sylvia plagen wie eine Nymphe Anakreons.

Heut, wo man Meistern nur noch nachforscht, um sie den Meisterstücken zu vergleichen, selbst wenn man oft nicht einmal guter Schüler ist, hat man die Lehre Prud'hons mißachtet, die so heiter in der Unterweisung und von einer aus Meisterschaft erblühten Weisheit ist. Dennoch gibt keiner ein besseres Beispiel glücklicher Unabhängigkeit, keiner mischt wie er den Trost des Lachens in die harte Arbeit, keiner war fähiger wie er, das Mürrische in der nützlichen Pädagogik Ingres zu vermenschlichen; keiner vermochte es besser als Prud'hon, den in Wehen liegenden Schulen das Heilmittel zu bringen. Aber es wurde nichts draus. Wir wollen ohne Umschweife die Tatsache bedauern: Die Generationen wählen sich die Meister, die sie verdienen.

Was den Ruhm Prud'hons anlangt: er ist von solchem Wechsel nicht abhängig. Wir wollen unsrerseits das Wort Delacroix' aufgreifen. „... Schöpferisch in so vielen Richtungen, den Adel der Antike mit der Anmut Lionardos und Correggios vereinend, eröffnete Prud'hon unendliche Ausblicke und gab jeglichem Fortschritt Berechtigung."

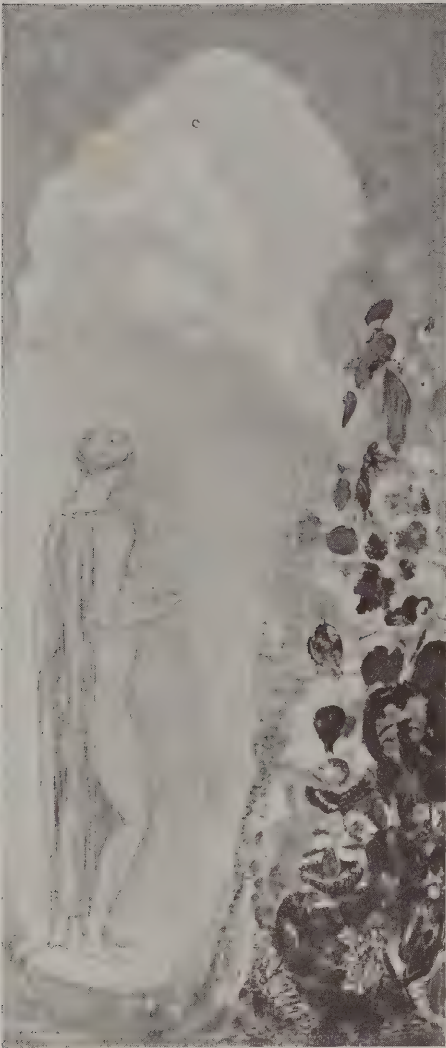
Übers.: E. W.



Alfred Kubin.



Pierre-Paul Prudh'hon.
Die Unschuld von der Liebe verführt und von der Reue verfolgt.





Odilon Redon.
Dekorative Malerei.

Odilon Redon

Von GEORG BIERMANN | Mit 8 Abbildungen auf 4 Tafeln nach Bildern des Künſtlers in der Sammlung Richard Bühler-Winterthur

Claude Roger-Marx, der wohl die gründlichſte Studie über die Kunſt des Malers geſchrieben hat[1], beginnt mit der ſicher ſeltſamen Feſtſtellung, daß in den Jahren 1840—1841 die drei großen Meiſter der neueren franzöſiſchen Kunſt geboren ſind, deren Name mit einem R beginnt: Redon, Rodin, Renoir. Von dieſen ſtarb Redon mitten im Weltkrieg, den ſein geliebter Sohn Ari an der Front miterleben ſollte, 1916 als erſter. Ihm folgte Rodin und dieſem als letzter aus der Reihe Renoir. Drei Künſtler, die jeder für ſich den Ruhm des Jahrhunderts belegen, in dem Frankreich innerhalb der europäiſchen Kunſt zweifellos die Führung hatte. Unter dieſen Odilon Redon ſicher der am wenigſten Genannte. Dafür waren die beiden anderen dem Alltag näher und dem rationaliſtiſchen Zeitgeiſt enger verwandt als jener ſtille Träumer und Idylliker, um deſſen phantaſieerfüllte Schöpfungen ein ganz eigener Zauber ſchwingt. Und doch ſcheint gerade in dieſem Künſtler etwas von der franzöſiſchen Seele wieder auferſtanden zu ſein, was ſeit den fernen Tagen des Mittelalters vergeſſen ſchien. So wie etwa in Renoir das „Dix-huitième“ ſeine ſpäte Fortſetzung erlebte, um Rodins pathetiſchen Impreſſionismus noch von fern die Geſichte gotiſcher Kathedralſkulptur kreiſen (die — nebenbei bemerkt — dieſer Pſeudoplaſtiker eigentlich nie begriffen hat), ſo ſtehen vor den Traumbildern, Allegorien und duftigſten Blüten einer Stillebenmalerei, die uns Redons Kunſt geſchenkt, jene ſehr viel ferneren Erinnerungen an eine franzöſiſche Vergangenheit auf, als am Hofe Karls des Kühnen die frommen Mönche herrliche Miniaturen malten, die erſten Tapiſſerien gewebt wurden und verliebte Troubadours durch die Lande zogen. Das, was in der franzöſiſchen Volksſeele zu Zeiten ganz heimlich erklingen kann, dieſer tief innerlich ſchwingende ſymphoniſche Wohllaut, wie er zuweilen der Muſik eines Debuſſy, eines Ravel zu entſtrömen ſcheint, das ſpricht gleichnishaft auch aus den Schöpfungen eines Odilon Redon.

Daß einem ſolchen Künſtler in unſerer Zeit der laute Erfolg verſagt geblieben iſt, iſt eigentlich ſelbſtverſtändlich. Dieſe Tatſache macht ihn nur um ſo liebenswerter. Denn ſchließlich kommt es doch nur darauf an, ob dieſes Werk im Reiche der Kunſt überhaupt eine Stelle behauptet. Daran aber iſt heute weniger denn je zu zweifeln. Nach der endlichen Überwindung des Nur-Realismus, in dem der Impreſſionismus letzter Vergangenheit verwurzelt war, iſt die Phantaſie eines Redon geradezu ein Jungbrunnen für die Sehnſucht unſerer Tage. Dieſes Künſtlers zarte Schmetterlingsſeele hatte den Auftrieb nach oben. Auf milden Flügeln des Traumes entführt er den Beſchauer in eine Welt, zu deren Grenzen hin Imagination die Brücke bildet. Aus der opaliſierenden Blutfülle ſeiner Farben — ſie ſind mouſſierend wie der Sekt vom Hochplateau der Champagne — werden jene ſtillen Traumgeſichte leibhaftig, die den Menſchen wie im Nu der Erde entwinden. Muſik ſind dieſe Bilder, Aeolsharfenmuſik ohne jedes Fortiſſimo, geſpielt von Geiſterhänden; Klänge aus einer fernen jenſeitigen Welt dringen ans Ohr, die ſofort den Alltag vergeſſen machen. Daß dieſer Maler keine Wände fand (was Roger-Marx bedauert), iſt ſicher ſein großes Glück geweſen; denn für einen Künſtler wie Redon war das Format ſeiner Bilder unbedingt auch Grenze ſeiner Intuition. Eher könnte man bedauern, daß die Miniaturiſten am Hofe Karls des Kühnen keine Fresken hinterlaſſen haben, weil die Arbeiten dieſer Mönche auch im kleinſten Format meiſt eine unerhörte Monumentalität beſitzen. Die aber fehlt dem feinen Poeten Redon vollkommen, und deshalb will es uns ſcheinen, daß das größte Glück für dieſen Künſtler die Beſchränkung in jeglicher Beziehung war. Grotesk der Gedanke, der ſich hier unwillkürlich aufdrängt, was aus dieſem reinen Talent je geworden wäre, hätte

[1] L'amour de l'art. I. Jahrgang 1920, Nr. 2.

es eine Laune des Schicksals in den Dienst der zu seinen Lebzeiten noch Mode gewesenen Historienmalerei gezwungen. Liebenswert ist vielmehr Redons Kunst nur innerhalb der ihm und seinem Können von Natur gewiesenen Grenzen. Die aber füllt eine Phantasie aus, wie sie reiner nicht in der Kunst des 19. Jahrhunderts jemals bestanden hat. Diese Phantasie eines geborenen Märchenerzählers mit nach Osten zurückgewendetem Blick aber ist gerade das, was Odilons Werk der Gegenwart so seltsam nahebringt.

Und dann muß gesagt werden, da wir immerzu und in erster Linie an den Maler denken, daß bei Redon die Farbe alles ist und daß diese wiederum Ausdruck jener „culture de la peinture" ist, wie sie dem Franzosen vor anderen einmal im Blute steckt. Die Gemälde dieses Künstlers sind ein Feuerwerk, das sich jedesmal von selbst entzündet, sobald der Pinsel anhebt. Kristallinisch stehen die Farbtupfen nebeneinander, entzündet von einem immerwährenden inneren Feuer, wie es nur Demanten, Türkisen und Smaragden eignet. Höchstes Raffinement scheint hier wie von selbst in beinahe spielerischer Nonchalance Effekte bewirkt zu haben, die es ähnlich bisher in der europäischen Malerei noch nicht gab. Man denkt hin und wieder unwillkürlich an persisch-indische Miniaturen oder an die frühen Emails aus romanischer Zeit, so unerhört verwirrend berückt die Melodie dieser Farben. Ein wunderbarer Zauberer ist schon dieser Maler Redon. Einmal, weil seine Phantasie immer Auftrieb über den Alltag hinaus ist, mehr noch, weil das Konzert seiner Farben den Beschauer wie von ungefähr in höhere Regionen entführt.

Dabei das Seltsame, daß dieser Meister erst verhältnismäßig spät überhaupt zur Farbe kam. Der Schüler eines Bresdin wurde zunächst Zeichner und Graphiker. Über den wäre ein eigenes Kapitel zu schreiben, hätte es nicht bereits Roger-Marx in seiner Studie eingehend abgehandelt. Nur soviel mag angedeutet sein, daß letzten Endes auch der Zeichner Redon voraufdeutend bereits das Wesen seiner Malerei preisgibt. Man nannte ihn einen Mystiker. Er selbst spricht einmal von den Wärmegraden der Zonen, die hier mehr den Ausdruck in einfachem Schwarz-Weiß, dort mehr die farbige Glut erheischen. Und merkwürdigerweise will er sich bei der Gelegenheit in seinen zeichnerischen Leistungen rechtfertigen. Sicher hat er damals noch nicht geahnt, daß gerade er wie keiner seiner Zeitgenossen ähnlich berufen gewesen ist, nicht nur die malerische Tradition Frankreichs fortzusetzen, sondern in gewissem Sinne selbst über den Kubismus hinauszuführen. Denn die reine explosive Glut der Farbe, die auch die Theorie abstrakter Kunst im Geiste des Sinnlich-Meditativen wieder zur Geltung bringen wollte, ist bei ihm längst vorhanden, wobei gesagt werden darf, daß bei solcher Parallelität der literarische Bildinhalt eines Redon nichts bedeutet. Einheit aber von Mensch und Werk ist auch bei diesem Meister einziger Schlüssel zum Verständnis. Kein Schöpfer kam über das hinaus, was im Menschen selbst verschlossen ruht. Das Spucken in den Kosmos unserer Jungen ist gottlob endlich als Charlatanerie entlarvt. Mit Rülpsen allein macht man keine Weltanschauung. Entweder man ist auf der Linie eines Redon ein Dichter und Künstler und hat als solcher die Ehrlichkeit in Tun und Denken oder man soll den Traum begraben, weil man sowieso morgen schon unter dem Vorbild des Echten erliegt.

Von Odilon Redon nun existieren menschliche Dokumente, die in einem kostbaren Buch vereinigt sind und die nach dem Tode des Meisters die Witwe gesammelt hat[1]. Diese Briefe sind ganz der Mensch. Erschütternd vor allem in dieser Sammlung die Bekenntnisse gegenüber dem Krieg, die der Künstler noch bis kurz vor seinem Tod seinem Sohne Ari ins Feld sandte. Daß wir schlechthin die „boches" sind und daß immerzu von einem grausamen und unmenschlichen Feind die Rede ist, muß man selbstverständlich dem Franzosen und der Vaterliebe zugute halten. Wären wir so schlecht,

---

[1] Lettres d'Odilon Redon 1878—1916. Publiées par sa famille. G. van Oest & Cie. Paris et Bruxelles 1923.



Roger und Angelika.

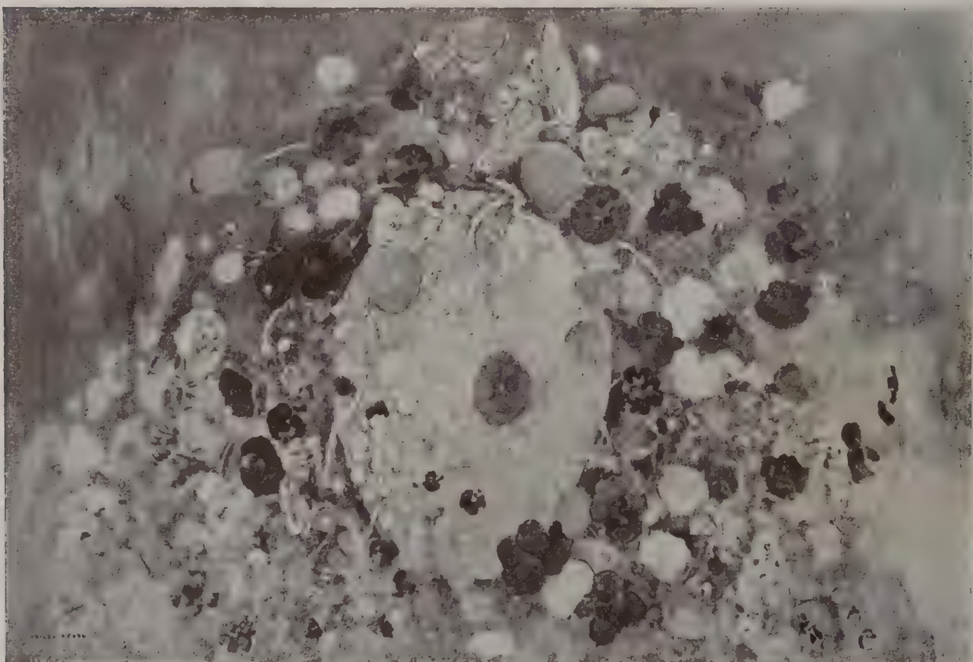


Schmetterlinge.

Odilon Redon.



Odilon Redon. Vaſe mit Blumen.



Odilon Redon. Vaſe mit Kapuzinern.

wie es unter dem Bangen um den Sohn dieſer Siebzigjährige ausſpricht, der trotz allem den Krieg verabſcheut, germaniſche Sammler wie der Holländer Bonger, die Schweizer Bühler und Hahnloſer in Winterthur hätten ſich nimmer ſo früh zu einem Odilon Redon finden können. Dieſe Verkennung des Gegners kann nur den Patrioten adeln, der ſchließlich ſelbſt über dieſem Krieg zuſammengebrochen iſt. Aber in dieſem ſtattlich ausgeſtatteten Bande, der mit dem Jahre 1878 beginnt, d. h. mit der Zeit, in der ſich zum erſtenmal der Maler Redon nach dem Zeichner durchgeſetzt hat, gibt es ein halbes Hundert von Briefen an die Freunde, die Gattin uſw., die vor 1914 entſtanden ſind und die zu dem Schönſten zählen, was je die Feder eines Künſtlers über ſich, die alte Kunſt und die Zeit niederſchrieb. Auch dabei denkt man wieder unwillkürlich an die Delacroix, die Fromentin, Gauguin und Andere, die wie Odilon Redon Meiſter des Gedankens und des künſtleriſchen Gefühles geweſen ſind. Und wie wir Deutſche heute etwa das literariſche Vermächtnis einer Paula Moderſohn heilig halten, ſo wird ſicher der Franzoſe dieſe „lettres d'Odilon Redon" lieben.

Nun taucht die Frage auf, ob man ohne die Kenntnis dieſer Briefe einen Meiſter wie Redon etwa weniger lieben würde. Und dieſe Frage muß unbedingt verneint werden. Denn dieſe Dokumente ſind nur Beſtätigung deſſen, was die Bilder ſagen. Schön, daß der naive, unbeachtet gebliebene Menſch — wie hier — auch dem Künſtler ſein Signum aufprägt, aber im Sinne der Wertung der reinen gottgefälligen Schöpfung eines Odilon Redon haben die ſchriftlichen Dokumente letzten Endes keine Bedeutung. Man iſt beſtenfalls dankbar für die Beſtätigung jener Überzeugung, die einmal ſo ſchwer den Menſchen von ſeinem Werk trennen mag, del reſto iſt Odilon immer nur Der, der er in ſeinen Bildern war.

Seltſam, daß beim Abſchluß eines ſolches Bekenntniſſes ſchließlich doch noch ein Schatten auftaucht und der heißt diesmal Rouſſeau, der Zöllner. Man ſoll das Geſicht dieſes alten Douanier nicht verkennen. Er, phantaſiebegabt wie ſein Landsmann Redon, weniger kultiviert, Ausdruck bourgeoiſen Inſtinktes gegenüber dem Ariſtokraten Odilon und weniger, im Hinblick auf die Farben, von den opaliſierenden Sonnenreflexen getroffen und gebannt, hat trotzdem den gleichen Weg beſchritten, wie ſein ſo viel reicherer Vorgänger. Von der Frühlingsidylle eines Redon zu dem blutrot reinen Herbſt eines Rouſſeau iſt ein kürzerer Schritt als heute vielleicht all die glauben wollen, die ſich vor dem einen längſt in Bekenntnis neigen, den anderen aber gern als einen Irrtum dieſer neuen Zeit abtun möchten.



Alfred Kubin.

Kerstings patriotische Kunst

Mit fünf Abbildungen auf vier Tafeln — Von KURT KARL EBERLEIN

Man weiß endlich, welche Rolle der kleine norddeutsche Vortrupp der Romantiker in Dresden zu spielen hatte, wie diese Maler, die sich zumeist aus Pommern hier zusammenfanden, mit den preußischen Patrioten sich verbündeten, wie eng die neue Malerei, Dichtung und Philosophie zusammenhing. Man weiß, daß Kleists Hermannsschlacht und Friedrichs patriotische Bilder aus demselben Geiste entstanden, und daß dieser kleine Kreis eine Keimzelle der neuen deutschen Gesinnung war, die in dem franzosenfreundlichen Dresden nur langsam durch das siegreiche Wesen des Freiheitskrieges sich durchsetzte. Man hat Friedrichs patriotische Kunst durchforscht, die seltsam vermummte Symbolik dieser Bilder erklärt, in denen die Patrioten damals „eine eigene politisch-prophetische Deutung suchten und fanden, Hinweise auf eine allmächtige unsichtbare Hand, die in die verworrenen Geschicke der Menschen eingreift." Man hat seine Grab- und Denkmalentwürfe beachtet und seinen genialen Formsinn auch in diesen nebensächlichen Arbeiten erkannt. Die symbolische Kraft seiner patriotischen Landschaftsbilder hat man gerade im Vergleich mit Runges geheimnisvollen Buchumschlägen und Kartenspielen wie mit Kügelgens allzudeutlicher Figurenallegorie empfunden. Kügelgen hatte den Erzengel Michael mit den Farben und Abzeichen der Alliierten im Kampfe mit dem Teufel dargestellt, der Napoleons Züge trug. Gerade an diesem Gegenbeispiele, das Goethe so widerlich war, ließ sich der Unterschied von Symbolik und Allegorie ablesen, wie ihn Goethe erklärt hat. Um nun den Abstand zu ermessen, der Friedrichs Kunst auch von seinem engeren Umkreise scheidet, sei hier die patriotische Kunst seines Freundes Kersting näher betrachtet, die, gewiß erlebt und reizvoll, doch einer anderen Kunstsphäre anzugehören scheint.

Georg Friedrich Kersting — der sich damals George Kersting nannte — der mit dem Freunde Friedrich Wanderungen und Kunststudien teilte, gehörte ebenfalls zum Kügelgenschen Freundeskreise. Jung, lebhaft, heiter, liebenswürdig, war der patriotische Mecklenburger immer ein gerngesehener Gast im „Gottessegenhaus" und teilte Freuden und Leiden des Hauses, in dem auch so gern seine anmutige Freundin, die durch ihre Lebenserinnerungen wohlbekannte Weimarer Malerin Louise Seidler, wohnte und weilte. Durch sie war der arme Kersting an Goethe empfohlen worden, der seine fleißigen Zimmerbilder schätzte und der für ihn in Weimar eine Lotterie erfolgreich einrichtete, um dem Maler, der schönen Freundin zuliebe, weiterzuhelfen. Als nun die Kriegsgefahr herandrohte, als die Deutung des Kometen von 1811 schrecklich Recht zu behalten schien, hielt Kersting treulich bei Kügelgens aus. „Er ließ sich damals — schrieb Frau von Kügelgen — bei uns in Neustadt einsperren, als die Brücke gesprengt wurde (19. März), um nur nicht in der Altstadt, wo er wohnte, mit den Franzosen zusammensein zu müssen. Er war froh wie ein Kind, da es nun unmöglich geworden war, hinüber zu kommen und schnitzelte unseren beiden Jungen Bogen und Pfeile und Kosakenpiken, mit denen sie nun den Franzosen entgegengehen wollten"[1]. Dann kam am 27. März die Entsetzung der Stadt. „Unter den vielen Truppen, die durch Dresden zogen, befanden sich auch die Lützower, die am 14. März Blücher unterstellt worden waren und nun hinter ihm her aus Schlesien kamen. Am 7. hatten sie im Societätslocale zu Bautzen einen großen Ball gehabt, am 9. war Befehl zum sofortigen Aufbruch gekommen, am 10. trafen sie in Dresden ein, wo einige Tage gerastet wurde. Unter ihnen befand sich das berühmteste Dresdener Kind jener Tage, Theodor Körner"[2].

---

[1] Helene Marie v. Kügelgen, Ein Lebensbild in Briefen. Herausgeg. von A. u. E. v. Kügelgen. Leipzig 1901. S. 195. (13. April 1813.)

[2] A. Brabant, In und um Dresden 1813. Dresden 1913. S. 127.



Odilon Redon. Grüne Vaſe mit Blumen. Paſtell.



Odilon Redon. Landſchaft. Paſtell.



G. F. Kerſting. Die Kranzwinderin.

Lwd. 40×32 cm.

National-Galerie, Berlin.

Körner, der, politiſch ſehr im Gegenſatz zu ſeinem Vater, nach abenteuerlicher Flucht aus Wien zu den Lützowern geſtoßen war, rief nun ſeine Landsleute auf, und man muß Kügelgen glauben, wenn er rückerinnernd ſagt: „Ein ſolches Korps aus lauter gebildeten, für nationale Freiheit glühend begeiſterten jungen Männern hatte die deutſche Welt kaum je geſehen. Dieſe friſchen Jünglinge ſchienen den Freiheitskämpfern des alten Griechenlandes zu gleichen, denn wie jene zogen ſie jung und heiter, ſchön und todesfreudig in den Kampf für Vaterland und Ehre. Man ſchwärmte laut für ſie, und da ſie nicht für die Sonderintereſſen irgendeines deutſchen Stammes, ſondern für die allgemeine deutſche Sache ſtreiten wollten, ſo fehlte es nirgends, auch in Dresden nicht, an jungen Helden, die ſich in ihre Reihe drängten." 500 Mann, zumeiſt der „ganz niederen Volksklaſſe"[1] — Künſtler, Gelehrte, Studenten! — durch anſehnliche Unterſtützungen beſchenkt, traten zu den Waffen. Davon wurde ein Jäger-Detachement der Kavallerie und ein Jäger-Detachement zu Fuß gebildet. Auch Kerſting meldete ſich. Nachdem er durch den Verkauf ſeiner beiden Malerſtubenbilder (Friedrichs und Kügelgens) auf der Akademieausſtellung 1812 einen erſten großen Erfolg und neue Beſtellungen gefunden hatte, brachte er ein großes Opfer der vaterländiſchen Sache, gerade jetzt ſeine künſtleriſche Tätigkeit zu unterbrechen. Wilhelm v. Kügelgen, der bekannte „alte Mann", erzählt in ſeinen Jugenderinnerungen: „Indeſſen freute ſich mein Vater ſeines Entſchluſſes und ſchenkte ihm nicht nur die Kugelbüchſe zu ſeiner Equipierung, ſondern übte ihn auch täglich im Schießen, bis er abzog." Kerſting ſuchte den Dichter Körner auf und wurde vom alten Appelationsrat an Frieſen verwieſen[2], der bald ſein Freund wurde. „Mit Mühe konnte er ſoviel aufbringen, um auf eigene Koſten zum Korps gehen zu können"[3]. Kügelgen und Friedrich hatten ihn unterſtützt. So war er endlich doch noch einer der „ſchwarzen Jäger", während Freund Friedrich aus Furcht vor anſteckenden Krankheiten nach einem Fiſcherdorfe der ſächſiſchen Schweiz überſiedelte. Den Waffenſegen gab ihm — wie er ſpäter ſelbſt dem jungen Julius Wilhelm Rachel erzählte[4] — Goethe, der gerade in Dresden war und zu dem ihn Körner gebracht hatte. Goethe, dem dies Kriegsweſen zuwider war und der an den Stern Napoleons glaubte, rief ihm damals Sieg und Segen zu, wie er auch anderen jungen Lützowern bei der Durchreiſe in Meißen unfreiwillig den Schwertſegen geben mußte und ihnen — wie Friedrich Förſter erzählt — zurief: „Kinder zieht mit Gott und alles Gute ſey eurem friſchen deutſchen Muthe gegönnt"[5]. Der Zug dieſes Freikorps, deſſen militäriſcher Wert in der Tat gering war, läßt ſich am beſten in dem Büchlein von Ad. Sievers verfolgen, das Kerſting dem jungen Rachel zum Leſen gab[6]. Den Feldzug an Elbe und Saale, in Mecklenburg, Hannover, Holſtein und Frankreich bis vor Jülich hat Kerſting mitgemacht. Nur zufällig war er bei der freiwilligen, ausgeloſten Begleitung der Bagagewagen, bei der Freund Körner den Tod fand, nicht dabei, erzählte aber noch ſpäter, wie man die Leiche ſeines Freundes gebracht habe[7]. Der Oberjäger Kerſting machte ſich dadurch bekannt, daß er am 16. September 1813 am Gördewalde als Erſter auf der Schanze mit einem Gefreiten eine feindliche Haubitze nahm[8], wofür er ſpäter Offizier und Ritter des Eiſernen Kreuzes wurde. Seine Tat wurde bekannt und bewundert. Die Bildniſſe einiger Kriegskameraden hat er mit ſpitzem Blei in ſein Skizzenbuch gezeichnet. Auch ſein Selbſtbildnis hat er, das eine Mal in ganzer Figur, das

[1] v. Burgsdorf, 23. April 1813. Vgl. Brabant, a. a. O. S. 127.

[2] W. E. Peſchel und E. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen. Leipzig 1898. II. S. 45.

[3] Theodor Körners Briefwechſel mit den Seinen. Herausgeg. von Dr. A. Weldler-Steinberg. Leipzig 1910. S. 236.

[4] Paul Moritz Rachel, Altdresdner Familienleben in der Biedermeierzeit. Dresden 1915. S. 83.

[5] Brabant, a. a. O. S. 139.

[6] Geſchichte des Lützowſchen Freikorps von Ad. S. Ein Beitrag zur Kriegsgeſchichte der Jahre 1813 und 1814. Berlin, Poſen, Bromberg 1826.

[7] Rachel, a. a. O. S. 84.

[8] Sievers, a. a. O. S. 105.

andere Mal als Brustbild, gezeichnet. Die zarte, sichere Umrißzeichnung, die nur wenige feine Tonwerte umfaßt, verrät den sicheren Zeichner, der noch bei Friedrich gelernt hatte. Seine liebsten Freunde, Körner, Friesen und Hartmann, waren gefallen, und er hat sie tief betrauert. Vor allem für Körner, dessen Lieder er auswendig kannte — in ihrer ersten Fassung, nicht in Tiedges Korrektur — bewahrte er Liebe und Verehrung und sprach gern von ihm. Als er dann nach Dresden heimgekommen war, malte er den gefallenen Freunden ein Ehrenmal in zwei kleinen Bildern, die nach langer Vergessenheit die Berliner Nationalgalerie erwerben konnte[1]. Man erinnere sich der patriotischen Bilder Friedrichs: das Grab des Arminius, die Heldengräber, der französische Chasseur im Walde, der Adler über den Nebelbergen. Wie gestaltete nun Kersting seine patriotischen Bilder? Gewiß nicht symbolisch. Das lag dem augenfrohen, naturnahen Realisten zu fern. Er malte die Lützower Freunde auf Vorposten im Walde — wie er sie oft gesehen hatte — und als Gegenstück dazu ein kranzwindendes Mädchen am Waldbach. Also zwei kleine schlichte Genrebilder, die man auch einzeln genießen kann, als Gegenwart und Gedenken. Wir wollen sie zunächst mit den Augen jener Zeit besehen. Karl Förster, damals Hauslehrer, später Professor am Kadettenhaus in Dresden, beschreibt uns in einem Briefe an seine Braut seinen Besuch in der Dresdener Werkstatt Kerstings, den er um Neujahr 1815 besuchte und gerade mit diesen Bildern beschäftigt fand[2]: „Gestern war ich bei Kersting, einem herrlichen deutschen Menschen, der unter Lützow sich das Kreuz erfocht und jetzt zu seiner alten Freundin, der Kunst, zurückgekehrt ist. Er hatte zwei Gemälde vollendet, beide von gleicher Größe und beide gleich gemüthlich empfangen und ausgeführt. Das Eine war eine Vorpostenwacht Lützowscher Jäger. Die drei kräftig gehaltenen Kampfgenossen ruhen im Schatten eines Eichenwaldes — nur im fernsten Hintergrunde strahlt bedeutungsvoll der heitere Tag in die Waldnacht herein — das sind deutsche Eichen und deutsche Helden! So mußten die edlen freiwilligen Kämpfer für Freiheit und Vaterland aussehen! so und nicht anders! Möglich freilich auch, daß man, wenn man nicht ganz gemüthlos hinzutritt, manches in das Bild hineinträgt, was nicht eigentlich darin liegt. Möglich, daß es mir selbst so gegangen ist. Eine einzige Sonne aus der schönen Zeit regt tausendfache, herrliche Erinnerungen in uns auf, wir sehen den hohen Geist, der riesenhaft und gewaltig durch Deutschland zog und die Gemüther bewegte und Arme stählte und die Hände bewaffnete und ein großes aufgeregtes Volk Wunder über Wunder that. Das zweite ungemein lieblich und zart gehaltene Bild war ein Gegenstück des erstern. Dort die rege lebendige Hoffnung des Siegs und der Freiheit, die aus den Augen der rüstigen Jäger und in der Ferne durch das Dunkel des Waldes hereinstrahlt; hier der Sieg errungen, der Kampf muthig und glücklich durchkämpft, aber auch manch theures Opfer gefallen; — dort milde Heiterkeit, hier stille Wehmuth; — dort männlicher Ernst und männliche Kraft, hier weibliche Zartheit und tiefes Gefühl! Doch zum Bilde selbst. Abermals ein heiliger Eichenwald; aber kein dämmernder Tag in der Ferne, dicht verschlossner Hintergrund, überall düstre Schatten, nur belebt durch das frische Grün des Bodens und der Blätter; vorn im äußersten Vordergrunde ein klar plätscherndes Bächlein, klar und rein, wie das deutsche Mädchen, das, mit niedergeschlagenen Augen, versenkt in Wehmut auf einer Rasenbank unter der Schattigsten der Eichen sitzt und einen Kranz von Eichenlaub windet; einer hängt schon vollendet vom linken Arm herab, zu einem dritten sieht man in einem neben ihr stehenden halboffenen Arbeitskörbchen das Eichenlaub schon bereit liegend. Wer sind die Drei, denen das blonde Mädchen die wohlverdiente Zier bereitet? Sie sind nicht mehr unter uns, die Kränze sollen ihre Gräber schmücken, ihre eingeschnittenen Namen lesen wir in den drei ältesten Eichen:

[1] Ich verdanke dem Direktor der Berliner Nationalgalerie, Herrn Geh. Rat Justi, die gütige Erlaubnis zur Veröffentlichung dieser Bilder.

[2] Biographische und literarische Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters. Herausgeg. von Luise Förster. Dresden 1846. S. 216.



G. F. Kerſting. Der Vorpoſten.

Lwd. 46×35 cm.

National-Galerie, Berlin.



G. F. Kerſting. Selbſtbildnis als Lützower Jäger.
Bleizchg. 31 × 17,5 cm.
Nachlaß.

Körner, Frieſen, Reinhardt, drei ausgezeichnete Menſchen, die unter Lützow fochten und fielen. — Ich ſaß lange vor den Bildern und dachte Deiner . . .“ Die Deutung des Gegenſätzlichen in Art und Weſen dieſer beiden Gegenſtücke iſt nicht ſchlecht und gewiß durch Kerſtings eigene Erklärung beeinflußt. Ein Irrtum, der dem gefühlvollen Förſter unterlief, iſt zu berichtigen. Die erſte der Eichen am linken Bildrand trägt nicht den Namen Reinhardt, ſondern Hartmann. Der Irrtum iſt verſtändlich, wenn man weiß, daß auch ein junger Reinhardt, der wahrſcheinlich Förſter bekannt war, zu den Toten gehörte. Die Reihenfolge der eingeſchnittenen Namen entſpricht auch der Reihenfolge der Dargeſtellten von links nach rechts: Hartmann, Th. Körner, Frieſen. Und nun zu den Bildern ſelbſt. Beide Ölbilder ſind nachgedunkelt, aber gut erhalten. Auf beiden finden wir Kerſtings verſchlungene Initialen GK mit der durch das Monogramm halbierten Jahreszahl 1815, auf einem Stein am unteren Bildrand. Die Bilder ſind dünn und glatt wie mit dem Haarpinſel in ſauberer Laſurmalerei, vor allem im landſchaftlichen Beiwerk peinlich allzufleißig gemalt. Eine ſeltſame Befangenheit findet ſich in dem ſpitz getupften Baumſchlag und in der Lichtung des Waldes. Die Uniformen und Waffen ſind mit ſachlicher Liebe und militäriſchem Wiſſen ſtillebenartig ins Kleinſte ausgeführt, ſo daß in die klare, feſte Form eine zierliche Akribie hineinkommt. Und doch klingt das Grauſchwarz der Uniformen mit den roten Biſen und Quaſten, die braunen und blonden Haare, die braunen Gewehre, mit dem warmen Grün gut zuſammen. Das feine Gefühl für Farbreflexe — wie es beſonders die Weimarer Zimmerbilder erweiſen — iſt kaum zu ahnen; nur der Rotreflex der Quaſte auf Knöpfen und Bandelier erinnert daran. Der „Vorpoſten“ iſt uns beſonders durch ſeine vortrefflichen Bildniſſe wertvoll, wenn auch, wie bereits angedeutet wurde, ein gewiſſes Gegeneinander von Erinnerungsform und Modellform, von Fernform und Nahform bei der durch den Augenblicksausſchnitt erſtrebten Bildilluſion empfindlich iſt. Das Gegenſtück, die Kranzwinderin, iſt farbig anmutiger. Das roſige, goldblonde Mädchen — das, nebenbei bemerkt, nicht Körners Braut Toni darſtellt, ſondern nur ein teutſches Mädchen — leuchtet mit ſeinem weißen Kleid aus dem grünen Grunde ſchimmernd heraus. Die ſchwarzen Schuhe, das blaue Band der grünen Kränze, das feuerrote Tuch des zartgelben Körbchens, die Blumentupfen blau, rot, Kreß am braunen, weißſchäumenden Bach, bringen diatoniſche Takte in den ſanften, ruhigen Satz. Die eingeſchnittenen gelblichen Namen in den grauen Eichenſtämmen wirken vielleicht allzu deutlich, und die Eichenallegorie dieſes empfindſamen Bildes, in dem wieder Erinnerungsform und Modellform zuſammentreffen, wird verſtändlicher und genießbarer, wenn man weiß, daß Kerſting hier ein Gedicht aus Körners „Leyer und Schwert“ benutzt hat: „Die Eichen.“ Hier iſt der Abend im Eichenwald, das Sitzen unter den Zweigen, das traurige Gedenken an die Toten umſchrieben, und der Schlußvers faßt das Sinnbild zuſammen:

„Schönes Bild von alter deutſcher Treue,
Wie ſie beſſre Zeiten angeſchaut,
Wo in freudig kühner Todesweihe
Bürger ihre Staaten feſtgebaut.
Ach! was hilfts, daß ich den Schmerz erneue,
Sind doch alle dieſem Schmerz vertraut.
Deutſches Volk, du herrlichſtes von allen,
Deine Eichen ſtehn, du biſt gefallen! —“

Kerſting iſt hier dem geliebten Dichterfreund mehr gefolgt als zu ahnen war und hat ſich ſelbſt als den Klagenden empfunden, der nun das dichteriſche Gleichnis dem toten Dichter zudenkt. Ich habe ſchon in anderem Zuſammenhang[1] darauf hingewieſen, wie ſehr Kerſting in Körners Dichtung lebte und wie er ein Lied des Gefallenen, „Der

[1] K. K. Eberlein, Deutſche Maler der Romantik. Jena 1920. S. 74/5.

Treue Tod", durch einen Schlußvers ergänzt und vollendet habe. Der literarische Zusammenhang dieses Bildchens mit einem Gedicht Körners ist bezeichnend für den Geist, der in dieser patriotischen Kunst waltet. Es ist schon der Geist der Biedermeierkunst im besten Sinne, die durch ihre Form- und Farbnähe dem „Kleinleben" der Natur zustrebt. Wir sehen heute diese beiden Bilder, die nicht zu den besten Werken Kerstings gehören, mit anderen Augen und Gefühlen an als der treffliche Förster. Doch wissen wir ihren Gehalt zu würdigen, die leuchtende „Nettigkeit" ihrer gepflegten Malerei zu schätzen, den menschlichen und geschichtlichen Wert ihrer patriotischen Art zu verehren.

Der erwähnte Kreuzschüler Julius Wilhelm Rachel erzählt uns in seinem Tagebuch am 4. April 1831 von einem anderen patriotischen Bilde Kerstings, das er bei einem Besuch in der Schloßwohnung des Meißner Malervorstehers beachtete[1]: „Über der Goethefigur (von Rauch) hing ein von Herrn Kersting gemaltes Bild, wo er als Lützowscher Jäger von seiner Braut (Agnes Sergel) Abschied nimmt." Dies Bild, das leider verschollen ist, das aber offenbar kleines Format hatte, ist nach den Berliner Bildern entstanden. Im Verzeichnis der Dresdener Akademieausstellung vom Jahre 1821 wird es (Nachtrag Nr. XXX) angeführt: „Der Abschied des Kriegers von seiner Familie. Eigne Erfindung und in Öl gemalt von G. Kersting, Maler-Vorsteher an der königl. Porzellain-Manufactur zu Meißen." Als ein Selbstbildnis des Künstlers in Uniform ging es vielleicht auf eine der abgebildeten Bleizeichnungen zurück und zeigte wahrscheinlich die gleiche liebevolle Behandlung des Kostümlichen wie das Vorpostenbild. Dem Künstler war die Erinnerung an seine Kriegszeit so lieb und wert, daß er diesem Bildchen über dem Abguß der geliebten Goethefigur einen besonderen Ehrenplatz gönnte. Er hing als alter Lützower[2] an den Feldkameraden, wie sie an ihm, und freute sich herzlich, als sein Sohn Ernst, der Mediziner, im März 1841 in Halle den Geheimrat Krukenberg, der als ein grober Mann bekannt war, besuchte und nach Meißen berichtete: „Er empfing mich sehr freundlich. Des Vaters erinnerte er sich sogleich, als ich ihm einen Gruß von dem alten Lützower Kersting brachte. Ja, ja, der kleine Mecklenburger mit dem großen Schnauzbart — sagte er und freute sich, daß sich der Vater seiner noch erinnerte."[3]

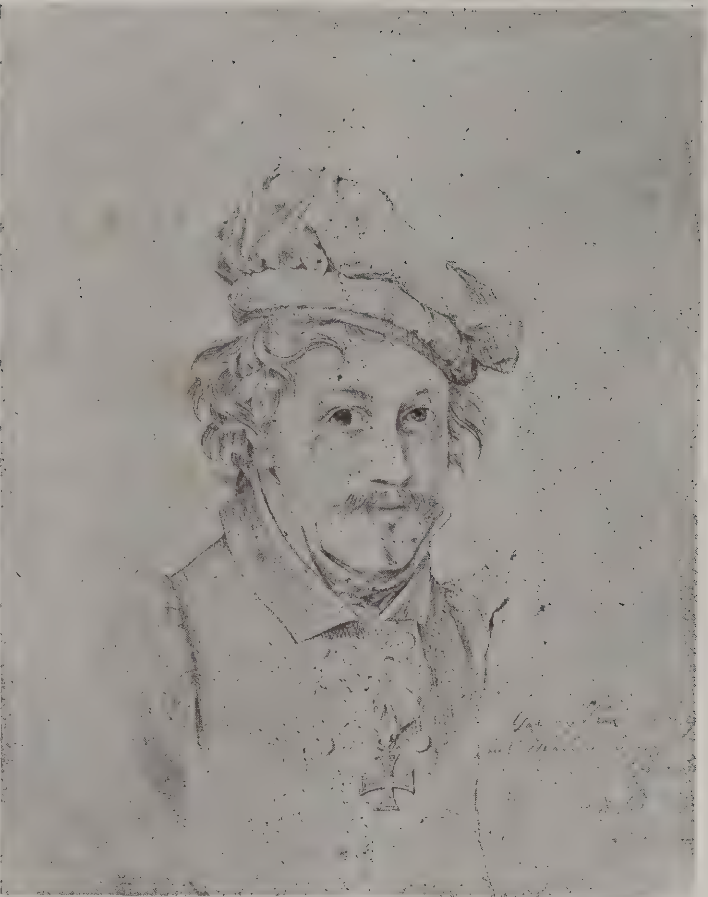
Kersting gehörte zu den romantischen Patrioten der Freiheitskriege und vermißte den Geist jener nationalen Erhebung späterhin nur allzusehr. Und wie viele gingen damals an der furchtbaren Enttäuschung und Reaktion der berüchtigten Nachkriegszeit zugrunde! — Als man im Jahre 1913 zur Jahrhundertfeier der Freiheitskriege in Breslau die große historische Ausstellung zusammenstellte, da fanden sich auch ein paar köstliche Bildniszeichnungen Kerstings mit den bekannten Weimarer Bildern zusammen[4], und man wußte — wenn man auch seine patriotische Kunst noch nicht kannte — den durch die Jahrhundertausstellung neuentdeckten Kersting als einen der besten Künstler aus der Zeit der Freiheitskriege neu zu würdigen.

[1] Rachel, a. a. O., S. 85.

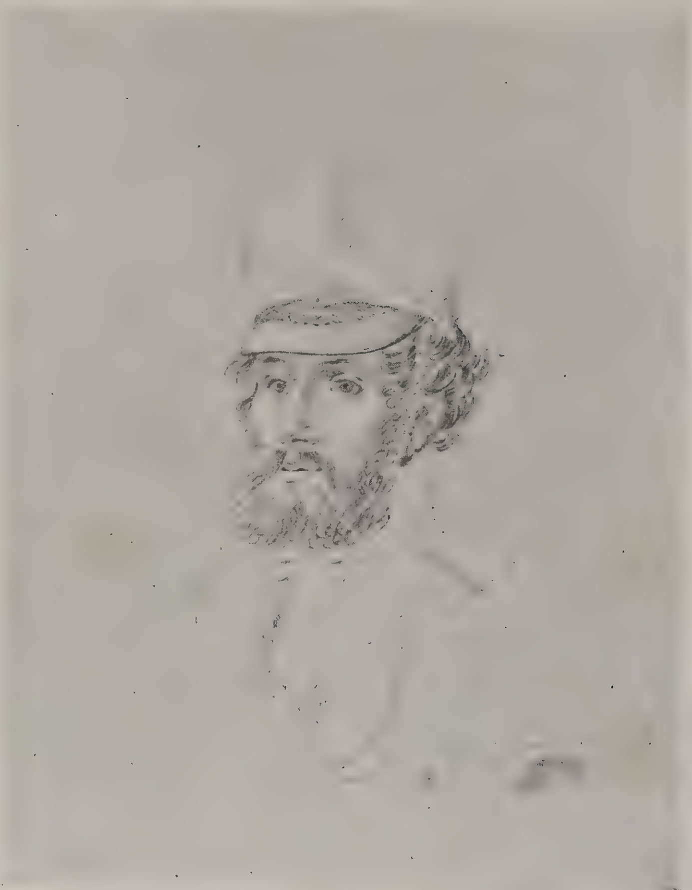
[2] In seinem Nachlaß fand sich auch eine kleine aquarellierte Schmuckvignette mit einem Lützower Jäger, die wahrscheinlich in der Meißner Manufaktur Verwendung finden sollte oder sie vielleicht gefunden hat.

[3] Briefwechsel von Ernst Kersting mit dem Elternhaus. An den Vater. 15. März 1841.

[4] Jahrhundertfeier der Freiheitskriege Breslau 1913. Katalog der historischen Ausstellung. Breslau. Künstlerverzeichnis. S. 493.



Selbstbildnis als Lützower Jäger. 1815. Bleizchg. 13×10 cm / Nachlaß.



Bildnis eines Lützower Jägers. 1813. Bleizch. 12×9,3 cm / Nachlaß.

G. F. Kersting.



Henri Rousseau. „Bohémienne endormie". 1897. Galerie Simon, Paris.



Henri Rousseau. Schlangenbeschwörerin. Delauney, Paris.



Henri Rousseau. Tigerkampf. Bernheim-Jeune, Paris.



Henri Rousseau. Frau mit rotem Kleid im Wald.



Henri Rousseau. Landschaft mit Angler. Sammlung Flemming, Hamburg.

Ein neuer Henri Rouſſeau

Zur kunſtgeſchichtlichen Stellung des Meiſters

Mit fünf Abbildungen auf drei Tafeln — *Von FRANZ ROH*

Ein wundervolles Ölbild ſei hier eingeführt, das in der bisherigen Rouſſeau-Literatur nicht vorkommt. Es befand ſich in franzöſiſchem Privatbeſitz, ging dann an die Galerie Simon über und wanderte jüngſt in eine amerikaniſche Privatſammlung. Es mißt 1,35 × 2,00 m, iſt vollſtändig, in durchaus glaubwürdiger Art ſigniert und trägt das Datum 1897. Das Bild iſt identiſch mit einem 1897 von Rouſſeau ausgeſtellten Werk. Nichts anderes liegt vor als die im gleichen Jahre in der Liſte des „Salon des Indépendants" aufgeführte, ſogenannte „Bohémienne endormie".

Das Bild iſt der älteren Generation der Kunſtkritik, zum Beiſpiel Tabarant, auch wohl bekannt geweſen und man erinnerte ſich ſeiner noch von der Ausſtellung her. Der Beſitzer zeigte es aber dann nie öffentlich, weshalb es in der Rouſſeauliteratur, die allein von der jüngeren Generation ſtammt, nicht auftrat.

Die allgemeine Farbſtimmung iſt blaugrün. Der Löwe iſt gelb, die Bohémienne weiß und hellgrün geſtreift.

Bildanalyſe

Kahles, erſtorbenes Mondgelände in nächtlicher Ödnis. Alles in regungsloſer Stille, nirgends Vegetation aufgrünend. Genau in die Mitte der Bildfläche geſchichtet, gleichmäßig weit von oben, unten und den Seiten her entfernt, ſteht in ſcharfer Silhouette ein Löwenuntier, mythenhaft ragend über dem Land, ſchweigendem Gewäſſer und ſchimmernder Bergferne. Hoch hineinſchneidend in troſtlos kahle Fläche des Himmels, die nur von winzigen Sternen durchſetzt iſt. Davor in dichter Nähe, ſeltſam ins Frontale gebracht, dem Tier durch Überſchneidung verbunden, der ſchräg verſchobene Block einer menſchlichen Figur, die unter dem Blick des Tieres wie in Todesſchlaf verſunken ſcheint. Noch weiter vorn in kaltem Leuchten einſames Gerät, eine Mandoline, kindartig neben dem Körper ausgeſtreckt, ſchließlich eine verlaſſene Krugform, emporſtehend zur Mondſcheibe, die kältend über allem leuchtet.

Das geſamte Bild — das iſt das Wunderbare — bis in die Ecken in einheitliche Subſtanz gezwungen: Nachtdunkel bei Dünenglanz. Das aber nicht lyriſtiſch verflüchtigt und als Atmoſphäriſches verfließend, ſondern, darin liegt die weitere märchenhafte Umdeutung, hart hineinkriſtalliſiert in taſtbare, geſchliffene, geſchnittene Gegenſtandswelt. Das Ganze wie aus Perlmutter, oder wie in Glasſchnitt behandelt. Im Löwenkörper ſtehen die Nachtflächen, oben darauf aber, wie auf fernem Bergrücken, leuchtet der Schneeglanz des Mondes. Die Mähne — unheimliche Umdeutung wieder — wie ein am Firſt entſpringendes Gewirr elektriſch glühender Drähte. Und das Auge des Tieres von furchterregender Schärfe, halb ein Maſchinenteilchen, halb gefrorener Blick kleiner Reptilien. Im Menſchenkörper, der daliegt wie eine dicke, bananenartige Frucht, wieder das Dunkel der Nacht gefangen, als Ganzes eingehüllt in die mondartig leuchtende Haut des tropiſchen Kleides, das man in fleiſchigen Strähnen abziehen kann, als ſei es aus fetten Stengeln gerüſcht. Fuß- und Fingernägel leuchten wie winzige Mondabſprengſel, rufen ſeltſam die Atmoſphäre kleiner bleicher Muſcheln am nächtlichen Meeresſtrand herbei. Und aus dem dunklen Menſchenmund blinkern Tierzähnchen wie vom Monde gefallene Tropfen. In der Mandoline nochmal derartiges Spiel: Um ihr dunkel gähnendes Schalloch, neben ihrem nächtlichen Hals glänzt mondartig die Fläche des Griffbrettes. Die weißen Saiten aber ſind wie beſchneite Drähte ferner

Telegraphen, hingespannt durch die Nacht bis zu dem scharfen Knick, den sie an ihren porzellanenen Köpfchen nehmen müssen.

Die Komposition ist von so bedeutender weil vielsagender Naivität, dabei von derart sicherer Fügung, daß sie immer wieder in Bann schlagen wird.

Rousseaus Stellung

Die kunstgeschichtliche Stellung Rousseaus — der 1844, also fünf Jahre nach Cézanne geboren wurde und 1910 starb — ist noch wenig erkannt. Daß Rousseau nicht zu erledigen ist mit den Begriffen „harmlos“, „der gute Zöllner“, „Sonderling“, „Infantilismus“, dürfte Allen klar geworden sein, die gute Originale (auf diese kommt es freilich an) gesehen haben. Ein innerhalb seiner Absichten sicherstes Können, eine in den reifen Bildern geradezu juwelenhafte Kostbarkeit der Farbe haben ihn längst unter die Führer der jüngsten Zeit eingereiht[1]. Seine Bedeutung liegt nicht am wenigsten darin, daß er unter der Decke entschlossener Abstraktion immer naturnah, scheinbar sogar naturalistisch blieb. (Man nehme in unserem Bilde nur Hand und Füße des Weibes und das Beinwerk des Löwen, das sogar zu naturalistisch herauszukommen scheint, da man die immer wieder verwandt gemachte Modellierung des Landes wie der Menschenglieder auf der Abbildung nicht deutlich genug wahrnimmt.) Die unvermittelte Herangeschobenheit des Menschenleibes an das Tier ist nicht etwa Ungeschick. Sie ist unbewußter, vielleicht sogar bewußter Ausdruck schlafender Einsamkeit aller Objekte überhaupt. Diese sind wie durch ihnen gänzlich fremde Kräfte von außen zu unheimlicher Begegnung zusammengeschoben. Eine sozusagen pluralistische Weltauffassung, die den Beziehungen unseres Weltganzen näher kommen dürfte als alles — in weitestem Sinne — monistische Vorstellen, das so leicht antropomorph oder verendlichend ausfällt.

Dabei nun aber die reich gestufte Monotonie der Farbe, bei unserem Nachtbild genau so, als bei manchen Vegetationsbildern, die in unabsehbaren Graden allein von Grün gemalt zu sein scheinen.

Aus dem vielbesprochenen Laien- und Autodiktatentum Rousseaus darf man nicht allzuviel herleiten. Wie viele Menschen sind im Laufe der Geschichte durch fremde Berufe gefesselte Dilettanten gewesen, ohne daß ihre Produkte gemeinsame Haltung erwiesen! Rousseaus Primitivität ist durchaus eingebettet in die geschichtlichen Regungen des beginnenden Expressionismus. Rousseau war ja nach Abwerfung seines Ämtchens ganz der Kunst hingegeben. Wir wissen heute, daß an seiner Tür stand: Cours de diction, musique, peinture et solfège. Er reichte der Commédie Francaise ein Theaterstück ein, er komponierte, schrieb Verse und plante die Gründung einer Kunstschule unter seiner Leitung. Er hat mit den Menschen des fortschrittlichsten Lebenskreises verkehrt, Apollinaire (den ersten Theoretiker des Kubismus), Pierre Loti, Marie Laurencin gemalt, die „Indépendents“ verherrlicht, im Salon d'Automne neben einer der schönsten Plastiken Maillols ausgestellt und sich von Picasso ein Bankett geben lassen. Und die blockkräftige Menschengestalt auf unserem Bild verrät durchaus Verwandtschaft mit den Formen der liegenden Weiber Gauguins. Nur eine naive Geschichtsschreibung wird die gesamte Tropensehnsucht, die sich in Rousseaus späten Urwaldbildern ausspricht, herleiten wollen aus der Privaterinnerung an eine Mexikofahrt, wie sie Rousseau früher als Regimentsmusiker erlebte. Wir wissen, daß die Objektwerdung solcher Komplexe immer von zeitgeschichtlichen Einschlägen abhängt, in deren Gewebe auch der Zurückgezogenste verflochten bleibt. So spricht aus den Urwaldbildern Rousseaus der neuere Exotismus, der gegen Ende des 19. Jahrhunderts so gut in Versen Whitmans als in Bildern und dem Südseeleben Gauguins hervorbricht.

---

[1] Schon durch die Preiskurve wird das ausgedrückt: Die „Frau mit rotem Kleid im Wald“ (siehe Abbildung) erwarb Uhde für 40 Frs. 1921 brachte das Bild 27 000 Frs.

Nun war aber die Kunſt Frankreichs zu Rouſſeaus Zeit hauptſächlich dynamiſch gerichtet. Cézanne und van Gogh waren vor allem auf die Magie der Bewegung und Bewegtheit eingeſtellt. Heute, wo wir zu ſtatiſcherer Weltdeutung überzugehen ſcheinen, wiſſen wir, daß wir auch darin Anbahner hatten. Ich denke hierbei weniger an das Feſtgelegte bei Segantini, Hodler, Gauguin (um gleich an drei Nationen zu erinnern), als an Seurat, deſſen Wirkung erſt zu kommen ſcheint. Von eindeutigerer Art hierin iſt aber Rouſſeau, weil ſeine Gehaltenheit und Gegenſtandstreue gewaltiger iſt als die eines Seurat.

Drei geſchichtliche Umſtände waren es, die Rouſſeau eine abgeſonderte Stellung in ſeiner Zeit gaben. Vor allem natürlich der angeborene Geiſt beharrender, liebender Eindringlichkeit auch gegenüber aller Kleinform. Sodann aber eine geheime Rezeption von provinzieller, volkstümlicher Biedermeiermalerei, wie ſie ſich in verſteckteren Winkeln auf dem Lande, aber auch in den Städten durch ganz Europa hindurch erhalten hatte. Ihre Beziehungen zu Rouſſeau will ich an anderen Orten aufdecken. Sodann möchte er perſiſche Miniaturen geſehen haben, nach mancher Einwirkung auf die Bilder ſeiner geklärten Phaſe zu ſchließen. In Paris war Derartiges leicht zu erreichen. Nicht zuletzt haben natürlich die Beſtrebungen der Gauguin, Seurat in ihm gearbeitet.

Cézanne ſpielte für die Künſtler des dynamiſchen Expreſſionismus die Rolle eines unbewußten Eröffners ihrer Bewegung. Rouſſeau wird heute, Cézanne vorläufig immer mehr ablöſend, Eröffner für die ſoeben eintretende Generation. Man kann bereits von einer Rouſſeau-Schule, die ich einmal zuſammenſtellen werde, als geiſtesgeſchichtlicher Erſcheinung ſprechen.

Was die Jüngſten, die den abſtrakteren Expreſſionismus überwinden wollen, unaufhaltſam zu Rouſſeau zieht, liegt in jener Magie der Gegenſtändlichkeit. Rouſſeau wußte in einer Zeit, als Alle die geheimen Kraftfelder und -linien, die hinter der Natur liegen, faſſen wollten, geruhig beim Objektcharakter der Welt zu bleiben. Andererſeits aber verſank er nie in den älteren, unkonſtruktiven Realismus des 19. Jahrhunderts, ſoweit dieſer einem ſyſtemfernen Oberflächen-Phänomenalismus huldigte. Konnten deshalb die reinen Expreſſioniſten Rouſſeaus Gefüge, wenn es als abſtrakteres Gerüſt fühlbar wurde, zwar bewundern, ſo peinigten bei aller Anerkennung doch gewiſſe Eigenſchaften Rouſſeaus, die inzwiſchen gerade zur Hauptfreude der Jüngſten werden konnten. Zunächſt jenes vollkommen undynamiſche, alſo ins Definitive Verſteinerte des Bildſyſtems überhaupt. Wobei nun deutlich wird, daß Rouſſeau in geheimem geſchichtlichem Zuſammenhange mit der Linie David, Ingres, Puvis de Chavannes ſteht, welche heute aufs Neue mit der dynamiſchen Linie Géricault, Delacroix, Manet, Cézanne, Futurismus in Kampf getreten iſt.

Während ferner die weit getriebene Gegenſtandsſchärfe reifer Rouſſeaubilder im Expreſſionismus zwar theoretiſch beſtaunt wurde, aber praktiſch ohne geringſte Nachwirkung bleiben mußte, ändert ſich jetzt auch dies Verhältnis. Gauguin muß ſeinen Ruhm an Rouſſeau abtreten, weil Gauguin einſeitig breites ausdrucksſchweres Nahbild hinſtellte, alſo eigentlich nur mit der Kategorie des Monumentalen, manchmal ſogar der monumentalen Dekoration arbeitete, während ein Mann wie Rouſſeau unmerklich die gleiche Feſtigkeit des Aufbauens verſchränkte mit minutiöſer, faſt mikroſkopiſcher Kleinarbeit. Eine geiſtesgeſchichtliche Wendung von nicht geringer Bedeutung war auch hiermit angebahnt. Denn erſt ſo hatte man die Möglichkeit, einen ganz elementaren Weltbezug, der ſchon ſeit dem Impreſſionismus übergangen worden war, wieder auszudrücken: das im räumlich und bedeutungsmäßig Großen winzig verlorene Kleine.

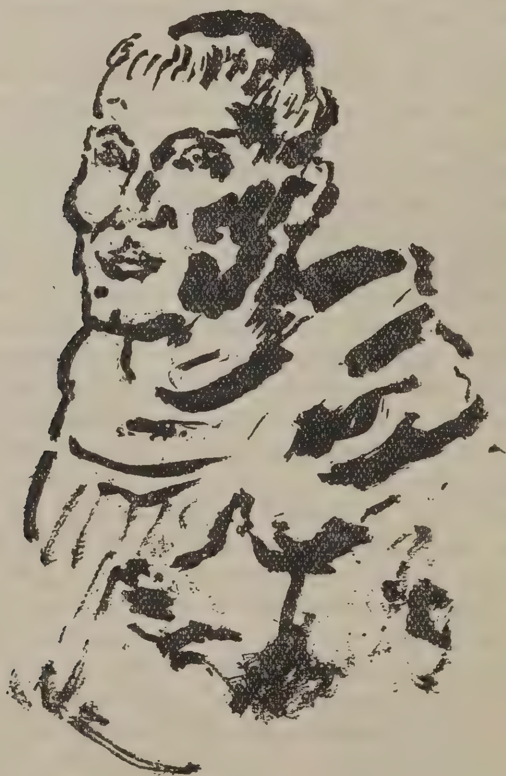
Damit brachte man auch eine andere Verbindung wieder zuſtande, die im Im- und Expreſſionismus auseinandergefallen war, in vielen Phaſen früherer Kunſt aber gerade unerhörteſte Doppelwirkung geſichert hatte: Wie vor einer Altarmalerei etwa des 15. Jahrhundert konnte man wieder ſchon von ferne das Geſamtgefüge eines Bildes

spüren, danach aber in eine gänzlich andere Sphäre übergehen, nämlich nahe herantreten und in unendlicher Sorgfalt auch die Kleinform abgrasen. Alles im Sinne einer unheimlichen Durchdringung von Großmalerei und Miniatur, wie sie ein Ziel der nachexpressionistischen Kunst wieder zu werden scheint.

Damit konnte man eine weitere Weltbeziehung seit langem zum erstenmal wieder auskosten: Entschlossene Konstruktion als Grundlage alles menschlichen Gestaltens überhaupt, dabei aber — in hingegebener Liebe — schonende Pflege auch des Unscheinbarsten.

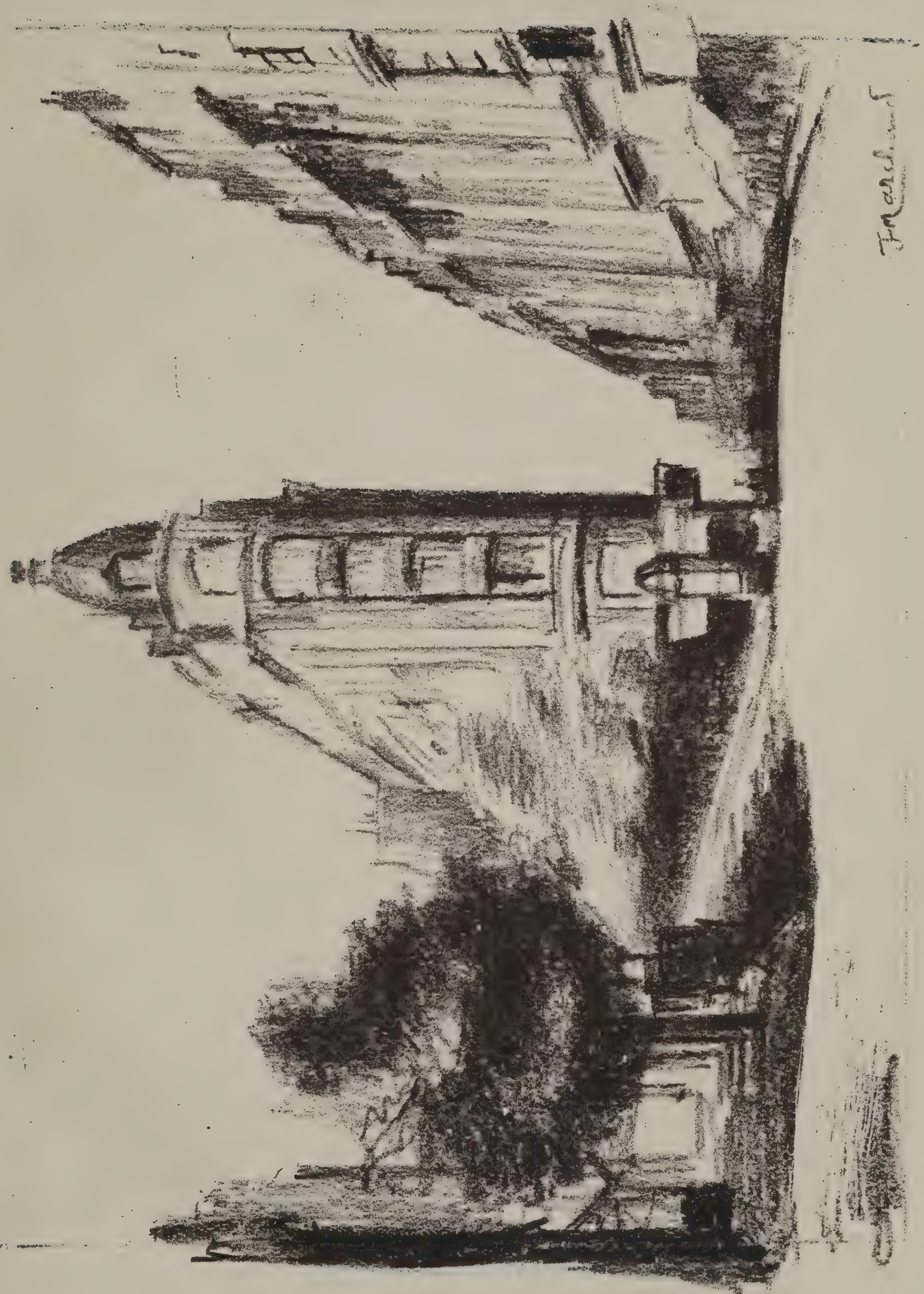
Oder von weiterem Gesichtspunkt her gesehen: die Welt zwar als Dämonie geahnt, zugleich aber auch als Köstlichkeit genossen. Nicht zu verwechseln mit der vorherigen, expressionistischen „Köstlichkeit der Dämonie".

Und ein Letztes ist Rousseaus Bildern eigen und scheint Nachfolge zu finden. Rousseau sagt: Vielleicht ist alles, auch das Unheimlichste, ein Idyll, aber auch dem Idyll sitzt das große Schweigen, das Nichts und der Tod im Nacken. Vor allem in diesem Sinne mag die wundersame Versteinerung zu nehmen sein, die in seinen reifen Kompositionen, Handlungen und Farben lauert.



Lovis Corinth.

II.



Lyonel Feininger

Von WILLI WOLFRADT | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und zwei Abbildungen im Text



Lyonel Feininger. Draiſinenfahrer. Zeichnung. 1908.

In der Viſion, im Stil Lyonel Feiningers iſt das Disparate der Begriffe Traveſtie und Fuge in der allerſeltſamſten Weiſe aufgehoben, und indem dieſe ſo unvereinbar ſcheinenden Begriffe die Spannung ſeines Schaffens definieren, ergibt ſich ihre unvermutbare ideelle Kongruenz als deſſen letzte Tiefe. In dieſer Kunſt, als Ganzes und als Lebensſumme betrachtet, bekundet ſich die geradezu abenteuerliche Tatſache, daß ein heimlicher Einklang des Urſprungs und des Sinns beſteht zwiſchen Karikatur und Architektur. Die gleiche Phantaſie der Übertreibung wirkt zum Curioſen und zum Konſtruktiven hin, über den banalen Anlaß hinaus ins Närriſche und ins Steile. Dasſelbe Unendlichkeitsverlangen entdeckt ſich Clown und Kriſtall zu Spiel und Traum. Solche Verwandtſchaft von Hieratik und Groteske, die eine des myſtiſchen Weltgefühls iſt (und nicht mit der Nachbarſchaft des Erhabenen und des Lächerlichen zu verwechſeln iſt), hat auch die Antithetik des Gotiſchen beſtimmt mit ſeiner paradoxen Verbindung kathedraler Elevation und chimäriſcher Allotria ſowie den romantiſchen Charakter in ſeinem Mitſammen des ewigkeitlichen Pathos und der ironiſierenden Verſchrulltheit. Feininger, nichts weniger als ein Nachahmer des Gotiſchen oder Romantiſchen, iſt Gotiker und Romantiker von Grund ſeines Weſens auf und unmittelbar aus dem Formerleben der Gegenwart, aus der Aktualität dieſes Zeitalters heraus.

Karikatur und Architektur bezeichnen hier nicht etwa nur divergente Möglichkeiten,

[1] Die Vorlagen für „Lehnſtedt I“, „Hulks“ und „Taubach“ ſtellte die Kunſthandlung Dr. Goldſchmidt & Dr. Wallerſtein, Berlin, zur Verfügung.

Anfang und Ziel eines Entwicklungsweges. Allerdings beginnt der junge Feininger, als Kind deutscher Eltern 1871 zu New York geboren, vor der Jahrhundertwende zunächst als humoristischer Zeichner für allerlei Berliner Witzblätter, um erst 1908, im Zusammenhang wohl mit einem damaligen längeren Pariser Aufenthalt, zu Bildern zu gelangen, die im Sujet wie im Stil nun immer konsequenter vom burlesken zum architektonischen Gepräge streben. Und freilich erbringen gerade die jetzt letzten Schöpfungen Feiningers die bisher straffste räumliche Artikulierung, den strengsten Aufbau, einen durchaus unskurrilen, geraden, straffkantigen Ernst der Gesinnung und der Diktion. So eindeutig aber eine Wegrichtung sich zeichnet, — allenthalben geht doch das so Ungleiche miteinander, und überall verkreuzt sich das Parodische mit der kontrapunktischen Gestaltung des Raums. Diese coincidentia oppositorum ist eben auch nicht nur ein Nebeneinanderbestehen zweier Einstellungen, sondern ein der zutiefst gemeinsamen Gefühlsgrundlage verdanktes Einanderdurchdringen und Einssein. Daß dieser Kontrast mme r wieder als vermöge der individuellen Seelengestalt Identifiziertes offenbar wird, das macht geradezu den magischen Klang und die geistige Größe der Kunst Feiningers aus

Es ist eine Kunst ohne allen Schematismus, die man von vorn herein verkleinerte, wenn man sie etwa auf die dem Blick zuerst aufgedrängten kubistischen Gestaltungsfaktoren festlegen würde. Es ist ein ganz persönliches Werk von höchster Einmaligkeit des Gesichts, über dessen Züge mit bloßen kategorialen Benennungen nichts auszusagen ist. Man muß versuchen, in der Vielfalt der Themen, Ausdrucksweisen und Techniken dieser Kunst ihr Eines und Letztes zu erfassen, den Schwerpunkt des ganzen Komplexes. In dem, was allen Auswirkungen einer Persönlichkeit gemeinsam ist, liegt ihr Vermächtnis.

Feiningers Phantasie der Übertreibung entzündet sich insbesondere am architektonischen Gefüge von Straße, Brücke oder Turm, an menschlicher Statur, schließlich an lebendigartefakten Kompositwesen wie Schiffen und Lokomotiven. Seine Übertreibung ist nicht denunzierend, sondern phantastisch; sie rückt Wirkliches ins Schemenhafte, nicht in grelle Beleuchtung. Sie ist Entrückung, — nicht Entstellung. Der Abstand des Schemens von der Wirklichkeit (das ist von der geläufigen Erscheinung der Dinge) bezeichnet die Zone sowohl grotesker wie infinitesimaler Aberration, den schweifenden, versunkenen, spirituellen Stimmungscharakter dieser Kunst. Häuser, Fregatten, einsame Gestalten recken sich sonderbar, greifen aus wie Schatten in schwankem Laternenlicht, entwachsen sich ins Gigantische und Transparente. Unter einem Perlmuttermond torkelt auf malvenfarbiger Welle ein Traumsegel. Gläsernes Gequader skandiert einen Sphärendom von orphischer Erhabenheit. Auf verlaufener Chaussee der beziehungslose Müßiggang tragikomischer, zerknautscht-strindbergischer Figuren. Aus den Bogen einer Brücke quirlt ein Rhythmus empor, silbrig und elastisch, und schwingt sich lächelnd durch die Regionen. Ein anachronistisches Lokomotivchen mit spielzeugbuntem Wägelchenschweif trippelt ängstlich-dreist über einen kitzlig hohen Viadukt dahin. Kosmische Orkane stieben ins Leere, zerscherben den Raum, brechen mit der unermeßlichen Wucht des Imaginären herein über verzagende Türme. Rhombisch erfaltete, muschelfahl schimmernde Gewölbe sinken auf zu unerreichbaren Zenithen. Das Verpurzelte begegnet sich mit grandiosen Zerklüftungen, Exzentrisches wächst zusammen mit kaskadischen Labyrinthen. Die Magie des Pittoresken wirkt sich überall aus, sei es zu Phantasmagorien der räumlichen Struktur, sei es zu spleenigen Märchen, zu den ironischen Arabesken eines melancholisch-angelsächsischen Spitzweg, oder zu den genialen Landschaftsvisionen einer wahrhaft schöpferischen Reflexion.

Es hält nicht leicht, in nur wenigen Worten und recht allgemein zum Schaffen eines so vielschichtigen und noch in jedem Einzelgebilde überaus mannigfaltigen Künstlers zu sprechen. Erfaßt die Betrachtung einmal den Ausdruck der Verfremdung, so hat sie damit den Konvergenzpunkt dieser so über allen Begriff differenzierten und in sich verschiedenen Malerei, die Idee dieses Gestaltens gewonnen. Wie über den Anlaß etwa eines stillen Dorfkirchleins oder eines Straßenwinkels hinaus Wuchs und Sturz, Zerrung



Lyonel Feininger. Schiffe auf See. Zeichnung. 1911.



Lyonel Feininger. Lehnſtedt I. Zeichnung. 1913.



Lyonel Feininger. Hohe Häuser I. 1913.
Sammlung B. Köhler, Berlin.



Lyonel Feininger. Brücke II. 1915.

und Kontraktion des Weltgehäuses, das Kreisen und der Eisgang des Raumes, das Anschießen und Bersten, Klettern und Sichverkeilen der Körperform im ozeanischen Gedränge der abgründigen, himmelhohen, nachttiefen Weiten geschieht, — das ist von allem vedutischen Panorama genau so weit entfernt wie von einer dürren Abstraktheit. Es ist aufs höchste gespannt, ist jäh durchschossen von den Kämpfen jener Kräfte, die dem gewöhnlichen Auge unsichtbar in allem Bau und darin, wie Gebautes steht, ragt und in die Flut des umgebenden Raumes stößt, — lebendig, gebannt und ausgelöst sind. Wohl seit dem Dynamismus eines van Gogh hat keines Malers Pinsel so dramatisch die Abschüssigkeit, das Schluchthafte der Sphären, die Friktion der Massen, das Geschiebe und Geschichte, ja die unaufhörliche Umschichtung des Bestehenden geschildert. Das All wirft seine gewaltigen Wellen, gleich Riffen lassen die trotzig gefügten Bastionen sich umbranden. Hier erleben wir mehr das Klaffen, den Prall, die heroische Erschütterung der Gefüge, — dort mehr den irrealen Kontakt, das Sichdurchdringen tektonischer Systeme, das Nachhallen des kosmischen Meeres im steigenden und fallenden Rhythmus kubischer Treppungen, die Entmaterialisierung und Verklärung des Festen durch eine gleichsam es durchfilternde Unendlichkeit. Und dann wiederum das Raumecho der Volumina, die Antwort des Indefiniten auf den Affront der architektonischen Körper. Das harmlose Motiv eines Gehöftes, einer Landstraße, eines von Häusern umgebenen Platzes gibt den Anstoß zu einer phantastischen Steigerung der Formen, zu einer mächtigen Symphonie der Werte und Funktionen. Das „An sich" der tektonischen Beziehungen und Energien trägt sich großartig aus, das Bild wird zur Veranschaulichung eines Kraftfeldes.

Aber, und das ist sehr wesentlich, die Natur ist keineswegs ausgetrieben, das Kräftespiel nie verabsolutiert, vielmehr das Bildgeschehen durchaus als landschaftliche Vision durchgeführt. Gerade weil die ursprüngliche, natürliche Gegebenheit in aller Ausweitung und Transformation erhalten bleibt, wirkt aus den Bildern Feiningers der umgestaltende Überschwang mit einer Intensität, die sich überträgt und eine Ahnung davon vermittelt, was Erspürung unentdeckter Welten im empirischen Befund, des Mirakels im unmittelbar Ersichtlichen, — was künstlerische Vision überhaupt bedeutet. Das Visionäre dieser Bilder stammt unmittelbar aus der Anschauung. Man kann in jedem einzelnen Falle verfolgen, wie ein Motiv den Künstler Jahre hindurch fesselt, wie er immer wieder dieselben Stellen und Plätze aufsucht, wie aus den zunächst eng der Gegebenheit angeschlossenen Zeichnungen in langem Prozeß jene rhythmischen Fugierungen auskristallisieren, die sich zu der ersten Fixierung des Themas verhalten wie ein philosophisches Weltbild zur grundlegenden Einsicht. Zwischenstadien ergeben sich, wo ein feines Maschenwerk sich über die Formen der Wirklichkeit legt oder auch diesen sich entsondert, so daß es gleich einem Klangnetz zart das greifbar Nahe umwebt und leise in fernere Bereiche entrückt. Ein als Beispiel hergesetztes Blatt, „Lehnstedt I", kann verdeutlichen, wie das Geometrische bei Feininger nicht kühl und aus Selbstherrlichkeit der Bildsystematik entworfen, sondern als der Konstellation von Boden, Bäumen, Gebäuden immanentes rhythmisches Gefüge aus der Impression unmittelbar entwickelt wird. Die Aufgliederung der Bildfläche, die kubische Zerlegung des Raumes vereinigt bei diesem Künstler stets die Musik der Brechungen und Vibrationen, der Schaltungen und Überschneidungen, der Alliterationen und Konsonanzen mit der Poesie des Ortes. Die kristallinische Struktur des Raumes, ihm influenziert durch die seine Indifferenz erschütternden Körperfakten darin, ist ganz so gesehen, wie ehedem die Tonvaleurs der Atmosphäre. Man kann (und wird bald allgemein) die Ausschwingungen der Dinge, die Resonanz des Raumes so erblicken, und das Auge erfaßt den Rapport der Sektoren ähnlich so, wie bei anderer Einstellung vordem etwa das Tanzen und Sichlösen des Festen im rinnenden Licht. Zugleich aber geht Feiningers Schau hinter allen bloßen Aspekt: auf die Unheimlichkeit, Wunderlichkeit und den Zauberschlaf einer Phantasiewelt. Sein Kubismus, wenn dies Schlagwort überhaupt anwendbar ist, ist keineswegs akademisches Reduzieren oder Abstrahieren, sondern Überführung des

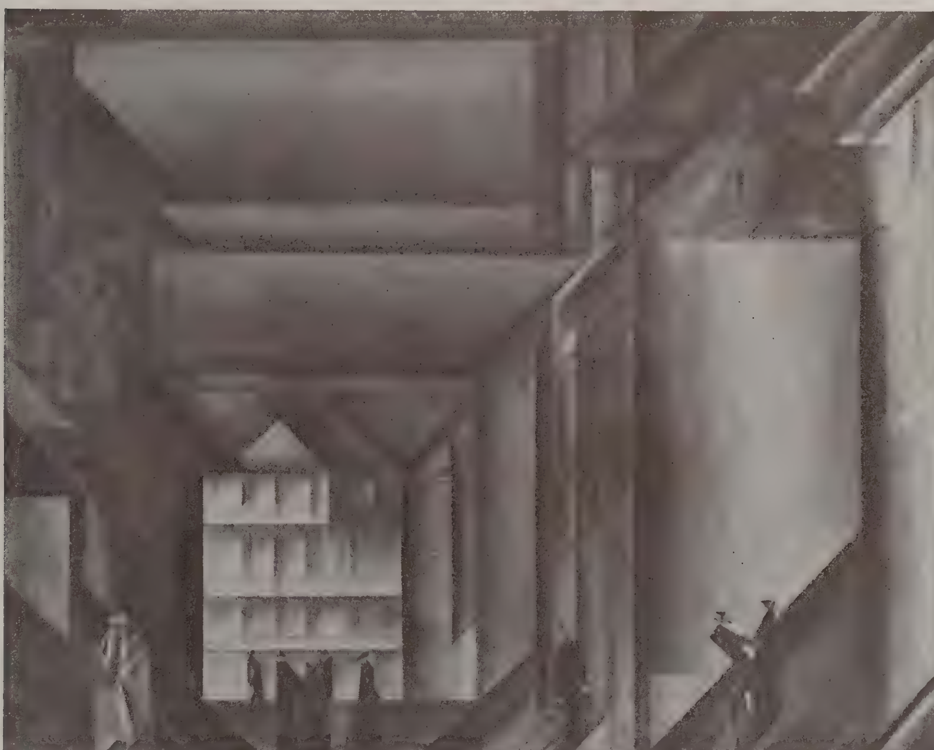
gerade künstlerisch bis zur Trivialität Geläufigen in eine Sphäre von Traum und Unergründlichkeit.

Dieselbe Richtung nimmt sein Humor, der fossile Menschentypen würdig durch erstorbene Straßen krabbeln, seltsame Pantalones von Anno Tobak am Strand das Perspektiv beschaulich handhaben oder langbeinig ein Neandertalveloziped starten läßt. Das Behäbige trifft in diesen Staffagen mit dem Gespenstigen zusammen, die Groteske hat stets einen Unterton von Schwermut. Der Angler am Kai, die von der Ebbe trocken gesetzten Kutter, die spazierenden Schmerbäuche sind von ganz derselben Vertauschtheit des Wesens wie jene schwankenden Türme oder das ätherische Auf und Ab der blaß hingespreizten, phantomatisch schwebenden Brücke. Das Absonderliche verwackelter Gestalten und verschobener Gefüge wird miteins zur tragischen Absonderung. Anonym wie diese Welt die darin Wandernden. So trotten sie müde durch verschollene Gassen, stehen sie andächtig erstarrt vor dem gewaltigen Anstieg der Vertikalen, hocken sie fremd und geschrumpft im Gedränge der Dimensionen. Wenn durch manche dieser Bilder hager und stygisch Jesuiten wandeln (deren Zögling Feininger einmal war), wenn stumm und schimmernd gleich der Front eines Feentempels die Kulissen und Gefache, die Intervalle und Sequenzen einer transsubstantiierten Platzarchitektur aufwachsen, wenn wie aus Papier gefaltete Boote, ganze Geschwader spielerisch-verwunschen durch die Flut gleiten: so blickt uns all das aus derselben weltweiten Distanz an. Alles ist doppelbodig, maskiert, verwaist, — und wiederum vertraut wie Dämmer und Milchstraße. Karneval am Acheron. —

Feininger ist Zeichner und Maler von höchster Prägnanz und sublimster Instrumentation. Seine Palette verfügt über Fischschuppentöne und gläserne Klänge, die ohne einen Rest stofflicher Greifbarkeit sein können. Oxydationsfarben, Chlorgrün, blasses Terrakotta, Stahlblau, silbrige Werte herrschen vor und gemahnen an das Orchester der jüngsten Musik. Gelb und Orange leuchten häufig wie abendliches Lodern herein. Aber so unfaßlich das Kolorit, so zauberisch die Übergänge, so sensibel das innere Leben der Flächen, — nichts wirkt verwischt oder unbeherrscht. Die Statik der Farben ist niemals zweifelhaft, so spröde, flimmernd, ekstatisch sie auch sein können. Sie dienen stets der Ausstreckung, massieren sich so klar wie sie ansetzen, heben die kubischen Kanten unbedingt sicher heraus, — ohne darum an Schmelz und hallender Verschattung, an Schein und Rauschen zu verlieren. Wie die Pigmente zur Fläche gewoben sind, sprenklig oder glatt, pelzig oder metallisch, das ist von edelster Art. Sanft sprühend betten sich dunkle Partien, wie unter dem Monde gleißend liegen helle Schichten; oft verlockt das weiche, dichte Gespinst die Hand, tasten zu wollen. Im Aquarell kann Feininger dann wiederum furchtbar lustig sein, läßt die Tusche Kapriolen treiben, klecksig auslaufen. Kritzlige Umrisse werden bunt eingetunkt, fast in kindlicher Unbeholfenheit und Kolorierlust; aber wie die unbekümmerte Farbe wölkt und schwimmt, so ist abermals Schemen und Geheimnis bewirkt und die Komik ins Magische übersetzt. Diese Aquarelle, deren Lockerheit seit Jahren das Gegengewicht zu einem konstruktiv strengen Gestalten bildet, vermögen zuweilen eine irisierende Fata Morgana-Herrlichkeit ohnegleichen. Auch im Holzschnitt, dessen besonderer Meister Feininger heißen darf, ist dieser Art von täppischer Spaßigkeit, von krikelkrakelndem Tiefsinn zuweilen Raum gewährt. Kriegsschiffe mit Rahen und Luken, auch Segler vor den Giebeln des Hafenstädtchens werden zum zierlichen Kreuzstichmuster oder türmen sich aus lauter viereckigen Blöcken lapidar auf. Halb ist es Formenspiel, halb Aufbau der Erscheinung aus ihrer Grundfigur, ihrem Monogramm. Die Stilsicherheit dieser (meist auf buntes Papier gedruckten) Schnitte ist um so erstaunlicher, als Feininger keineswegs an einem Schema haftet, sondern immer neue Lösungen, neue Varianten des graphischen Ausdrucks findet. Vielleicht noch befördert von den konstruktiven Ideen des Weimarer Bauhauses, an dem der Künstler seit mehreren Jahren lehrt, hat er zuletzt (nach einem Intermezzo der Vorliebe für schwirrende und zitternde Linien) die Konsequenzen des geraden, quadrierenden, in Parallelen skulpierenden Stils



Lyonel Feininger. Mühle. 1916/17.



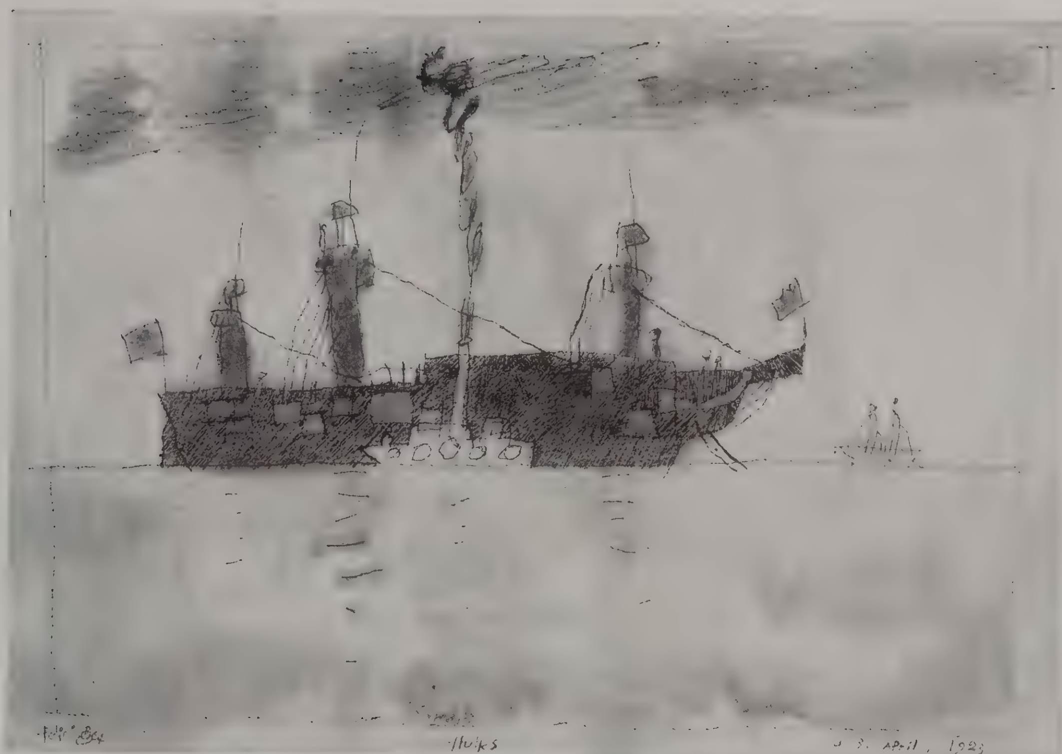
Lyonel Feininger. Platz hinter der Stadtkirche. 1916/17.
Bes.: Alfr. Heß, Erfurt.



Lyonel Feininger. Markwippach. 1917.



Lyonel Feininger. Schiffe am Hafenkai. Holzschnitt. 1918.



Lyonel Feininger. Hulks. Aquarell. 1923.



Lyonel Feininger. Taubach. Aquarell. 1923.

Hermann Haller

Von WILKEN v. ALTEN | Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

Haller hat eine kleine Mädchenſtatuette geſchaffen — ſie iſt in Bronze oder stucco-lustro gegoſſen — die er ſelbſt, um ihrer hageren, ſtelzigen Langbeinigkeit willen, den „Storch“ nennt. Dem erſten Blicke erſcheint ſie, namentlich, wenn von ſeitlichem Licht getroffen, als eines jener bewußt ſtiliſierenden und Primitivität erſtrebenden Gebilde unſerer Zeitkunſt, die ſeit etwa einem Jahrzehnt im Anſchluſſe an Negerſkulpturen in ermüdender Anzahl entſtanden ſind. Bei längerer Betrachtung und in Oberlicht gebracht, ſtraffen ſich wie unter einem Zauber die Muskeln der Schenkel, wölben ſich die Kurven des Leibes und beginnen zu ſchwingen; die dürftigen Brüſte ſchwellen, ein ſchwebendes Leben entſteht über dem Geſichte und umhüllt endlich den ganzen Körper. Dieſe Verbindung ſtrenger, zurückhaltender Form mit üppigem, plaſtiſchem Reichtum iſt die auszeichnende Eigenſchaft Hallerſcher Plaſtik.

Hermann Haller, der 1880 in Bern geborene Deutſchſchweizer, der in München und Stuttgart ſich zum Maler bilden wollte und in Rom Plaſtiker wurde, dankt die entſcheidenden Anregungen von außen einem bis 1915 dauernden ſechsjährigen Aufenthalte in Paris. Maillols Auffaſſung der Form — und vielleicht muß hier auch Renoir mit ſeiner in Winterthur ſtehenden Frau genannt werden — wurde für ihn richtunggebend, wie ſie es faſt für die geſamte neuere Plaſtik geworden iſt. Man kann von Maillol eine Renaiſſance der Kunſt, Figuren zu formen, herleiten, mit mehr Recht jedenfalls als von Rodin, der mit unplaſtiſchen, maleriſchen Mitteln wirkte — allerdings ein Genie war — oder als von Hildebrand, der nur „Bildhauer“, nicht aufbauender Former und dazu kein Genie war.

Im Sinne Maillols läßt Haller die Plaſtik ſich wieder darauf beſinnen, daß eines Menſchen Beine vor allem andern Säulen ſind und die Arme Äſte und der Rumpf ein zylindriſcher und der Kopf ein kuglicher Kubus und erſt dann Gebilde, die von den einzelnen Knochen und Muskeln, ihren Formen und dem durch ſie bedingten Stoffcharakter ihr eigentümliches Ausſehen erhalten.

Haller liebt es, ſeine Figuren vollkommen ſymmetriſch zu bauen, ſo daß die eine Hälfte des Körpers wie ein Spiegelbild der anderen erſcheint. Er erreicht durch dieſes Wiederholen des Gleichen, einem Urmittel aller Künſte, eine Monumentalität, die auch ſeinen kleinſten Figürchen eine faſt feierliche Größe gibt. Hallers Form, nicht von außen entwickelt, ſondern von innen her aufgebaut, hat den Reiz des Gewachſenen, die lebendige Schönheit eines Naturgebildes. Sie ſchwingt in energiſchen, geſpannten, bisweilen kapriziöſen Kurven. Unter dem archaiſchen Gewande ſcheint etwas von einer Rokokoſenſibilität zu atmen, und dann wieder glauben wir in dem Heiter-ſinnlichen, Frühlingshaften ſeiner zarten Mädchengeſtalten Schweſtern der Nauſikaa Homers zu erkennen.

Haller iſt Virtuoſe der Oberflächenbehandlung. Er läßt ſie rauh und porös, wie der Prozeß des Formens ſie geſtaltete, ſtehen, ſo daß der Blick nie von glatten, ſtarren Flächen abprallt, ſondern gleichſam aufgeſogen und ins Innere der Figur geführt wird. Folgerichtig iſt er ein Meiſter des Techniſchen des Guſſes, der ſowohl im Material der Bronze wie des stucco-lustro ſich auf die raffinierteſten und ſtets materialgerechten Wirkungen verſteht. Der Terrakotta aber weiß er die zauberiſchſten Reize geiſtreicher, wie zufällig im Spiel gefundener Nuancen abzugewinnen.

Haller gibt uns das ſchöne Schauſpiel einer vollkommenen Beherrſchung und Organiſation einer großen Begabung. Alles iſt bis ins letzte gekonnt. Nie tut ſich eine Kluft zwiſchen Wollen und Vollbringen auf. Man möchte ihn einen Meiſter ſeiner Kunſt im Sinne der Alten nennen.

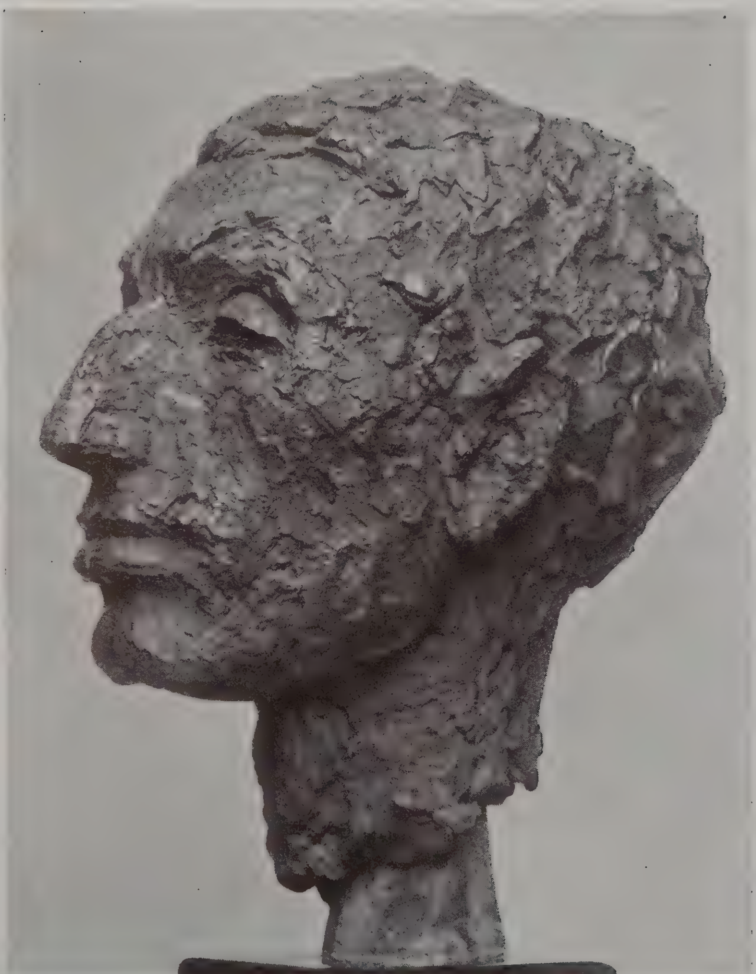
Unſere Zeit iſt es gewohnt, die Tiefe der dunklen Abgründe für bedeutender zu halten als die ſichtbare Höhe, aber ſchon beginnt ſich die Sehnſucht nach Klarheit wieder zu regen, und ihr wird Haller ein Wegzeichen bedeuten.



Hermann Haller. Kniende. 1921.
Photo nach dem Abguß / Berlin, Nationalgalerie.
Geschenk des Herrn Oskar Reinhart in Winterthur.



Betti Flechtheim. Terracotta. 1921. Düsseldorf, Privatbesitz.



Alfred Flechtheim. Stucco. 1923. Wien, Staatsgalerie.

Hermann Haller.



Die schwedische Tänzerin Carnia Ari. Stucco. 1921.
Berlin, Sammlung Hugo Simon.



Der Filmschauspieler Rio Juis. Stucco. 1920.
Rotterdam, Boymans Museum.

Hermann Haller.



Javanerin. Terrakotta. Zürich 1924.



Javaner. Terrakotta. Zürich 1924.

Hermann Haller.



Alfred Kubin

Von P. F. SCHMIDT | Mit acht Abbildungen auf fünf Tafeln und drei Abbildungen im Text[1]

Man kennt Kubin fast nur als Illustrator von Büchern; und sicher ist, daß in seinem Werk das Bild eine verschwindende Rolle spielt, daß er ganz überwiegend Graphiker ist, wie Callot, und in der Federzeichnung seine Welt ausgiebig und vollkommen verständlich machen kann. Aber ein Illustrator in dem üblichen Sinne ist er so wenig wie G. Grosz oder Daumier; und als Künstler kann man ihn am ehesten mit Ensor in eine Linie stellen: als suggestiven Darsteller alles Grauens und aller Schattenseiten des Lebens. Ob es sich hierbei um Illustrierung eines gegebenen Buchstoffes — aber in welch freier Gestalt! — oder um Blätter und Folgen selbständiger Erfindung handelt, ist eine Frage zweiter Ordnung. Kubin beherrscht das eine wie das andere mit gleicher Freiheit, und immer ist es nicht der Stoff, durch den er wirkt, sondern die Art, wie er ihn sich unterwirft und in seinen Vorstellungskreis hineinzwingt. Das Dämonische dieses Zwanges und die tiefe Schwärze seiner Vision sind das Bannende in seiner Kunst; sie sind es, die ihr einen höchstpersönlichen Charakter und die ungemeine Kraft ihrer Suggestion geben.

Man erkennt an dem Beispiel Kubins — für uns noch offensichtlicher als an dem Callots — von Daumier ganz zu schweigen —, daß es irgendwelche Wichtigkeit des Darstellungsmittels für den Ausdruck nicht gibt. Im 19. Jahrhundert konnte man vielleicht noch sagen, etwa bei Wilhelm Busch: „Er ist nur ein Zeichner", und den Künstler damit auf eine niedrigere Stufe gegenüber den hochansehnlichen „wirklichen" Malern mit Öl und Leinwand herabdrücken. Heute wissen wir allzu gut, daß sich das Beste deutscher Kunst zu allen Zeiten im Graphischen offenbart hat, um nicht einem reinen Zeichenphänomen wie Kubin die ihm gebührende Stelle im ersten Rang unter den „Malern" einzuräumen. Die Federzeichnung hat sich längst zum Rang einer selbständigen Kunst erheben.

Bezeichnend für das rein Visionäre seiner Kunst, einer echten Ausdruckskunst, wie sie uns in früheren Jahrhunderten etwa bei Niklas Manuel, Wolf Huber oder Bosch entgegentritt, ist die Art, wie er dazu gekommen ist; in einer Zeit, wo es dem Künstler noch sehr schwer gemacht war, selbständige und unbetretene Wege zu wandeln. Auf freudlose Jugend, eine qualvolle Lehrzeit als Photograph folgte nicht minder ergebnislos ein Aufenthalt an der Münchner Kunstgewerbeschule und eine recht bohemehafte Studienzeit bei Schmidt-Reutte in München. Hier lernte er wenigstens Zeichnen und, etwas weniger Harmloses, Klingers Radierungen verehren; man spürt deren verhängnisvollen Einfluß nicht nur bei seinen Früharbeiten, sondern weit in sein ganzes Werk hinein. Was dann aber eines Tages über ihn kam, war doch eine ganz andere, himmelweit von der Klingers entfernte Offenbarung. In einem Variété überfiel ihn mit ungeheurer Wucht ein Katarakt grauenhafter Visionen, die den Wehrlosen mit einer an Wahnsinn grenzenden Hemmungslosigkeit schüttelten. Befreiung von dem Entsetzlichen fand er erst daheim, indem er sie in fieberhafter Eile niederschrieb: in einer harten, ungefügen, ans Dilettantische streifenden Manier, wie wir sie in seiner ersten Mappe Zeichnungen

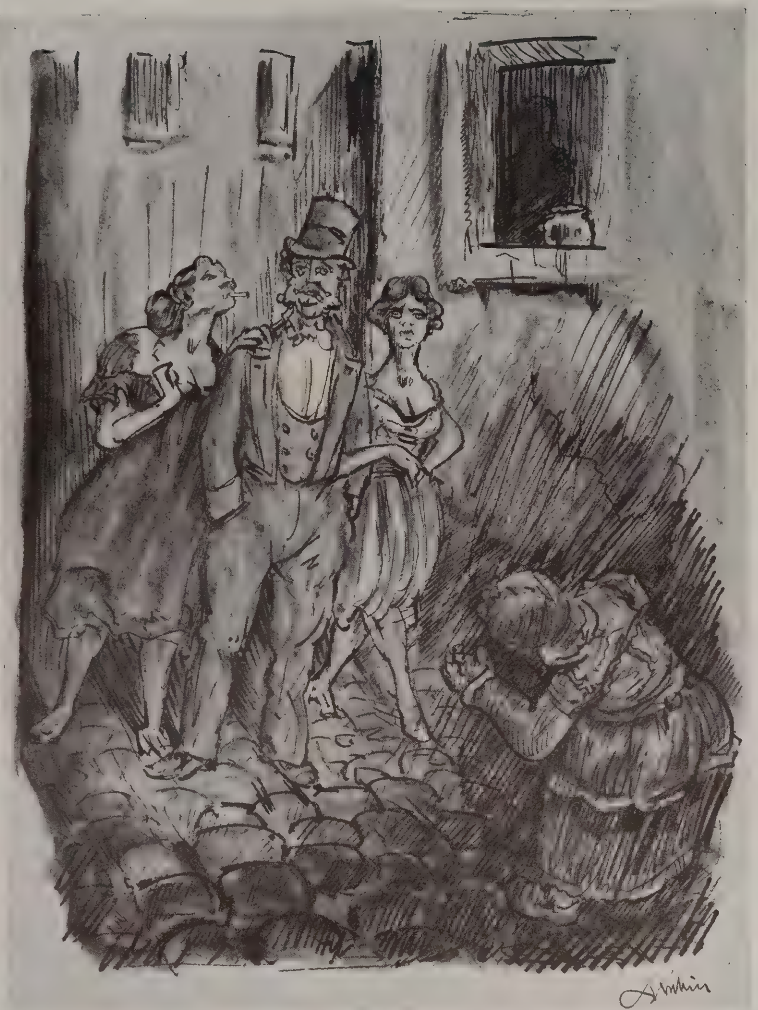
[1] Aus der Kollektiv-Ausstellung „Alfred Kubin" bei Fritz Gurlitt, Berlin.

von 1903 als etwas Unerhörtes, nicht ohne künstlerische Bedenken, kennenlernten. Der Rückschluß auf Klinger lag so nahe, und dieser Weg schien allzu gefährlich: es schreckten viele Spuren, die in dieser Löwenhöhle verschwanden ohne Wiederkehr. Aber bei Kubins Erstlingswerken war doch ein Stärkeres zu spüren. Über der Assoziationslust, der literarisch gefärbten Intellektualität seiner Erfindungen stand ein dämonisches Wollen, das aus starker Intuition entsprang. Der tiefste Kern dieser Kunst war eben nicht Gehirnsache, sondern Erlebnis: Grauen vor den Abgründen des Daseins; ein urwelthaftes Angstgefühl, das sich in sonderbaren Kombinationen von Schreckensbildern einen Ausweg ins Freie der Bewußtheit suchte. Das literarisch Angekränkelte dieser Frühwerke, deren Ausgeburten bis 1905 reichen, ist etwas Sekundäres, man möchte fast sagen: Angelesenes. Der Kern der Produktion ist schon damals Kubinsches Geisteseigentum gewesen.

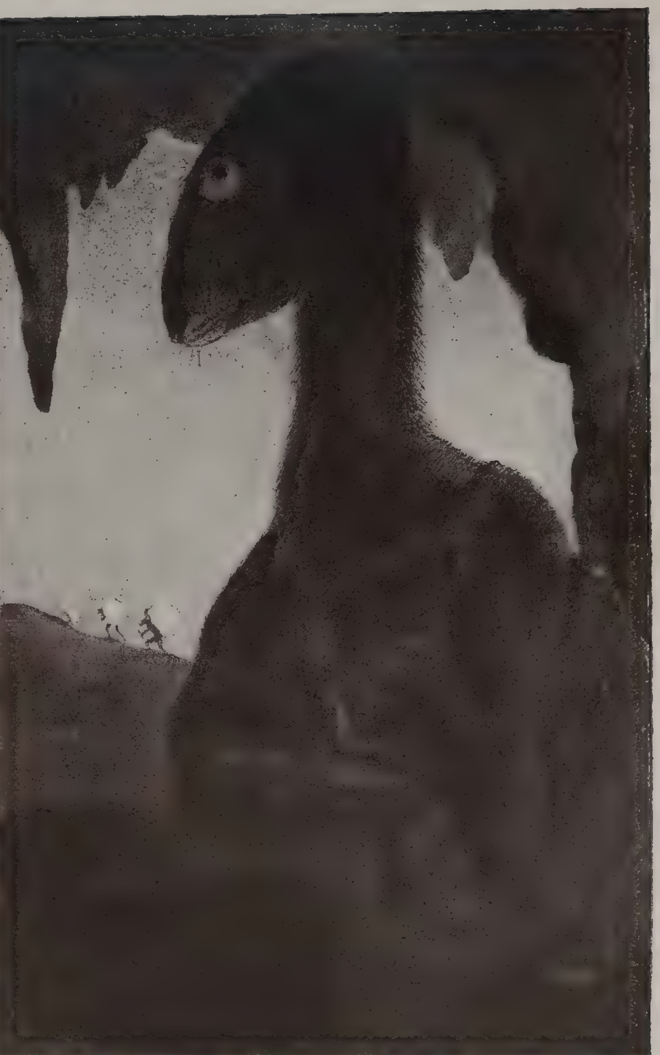
Eben die Ungeschicktheit seiner frühen Visionen weist auch auf das Unentrinnbare, das Zwangsläufige dieser Arbeiten. Seine ungeheuerlichen Angstvorstellungen fanden nicht Platz in der dürftigen Hülle assoziierender Zeichnung. Als die Flut seiner primären Halluzinationen sich, um 1905, verlaufen hatte und dann die Nötigung eintrat, sich an gegebene Vorstellungen, an fremde Texte anzuschließen: da begann bei Kubin ernstlich der Zwang zu bildhafter Gestaltung; da wuchs er zu seiner eigentlichen Bedeutung empor. Nicht jene wilden, regellosen Abbilder des Grausens, des Krieges und aller primitiven Daseinsschrecken, die er aus neurotischer Verstörung herausschleuderte, werden sein Bild bestimmen, sondern die Federzeichnungen seiner Reifezeit, in denen er phantastische Dichtungen anschaulich paraphrasierte.

So aber ist es nicht, als ob bloß seine Illustrationen zu Büchern fremder Dichter dauernden Wert besäßen. Auch das ist nicht maßgebend, daß Kubin viele Erfindungen zu eignen Dichtungen gezeichnet hat, vor allem, und dies mit am vollendetsten, zu dem von ihm geschriebenen und illustrierten Roman „Die andere Seite“, die dergestalt ein doppeltes Bekenntnis seiner Weltanschauung darstellt. Wesentlich bleibt, daß er souveräner Gestalter aus eigener Imagination ist, auch wo er sich scheinbar dem andern Dichter unterordnet; und daß er zu allen Zeiten eigene Erfindungen in Einzelblättern und ganzen Folgen geschaffen hat. Den Stil dieser seiner reifen Kunst hat freilich das Illustrative bestimmt. Die graphische Geschmeidigkeit kritzelhafter, den Dingen ihr Flüssiges und Irrationales lassender Federzeichnung, die letzten Endes von Slevogt den Anstoß empfing. Dieser Umschwung in der Derivation Kubinscher Technik ist das Entscheidende. Aus den dilettantisch angeregten Flächenlösungen, aus der Klingerschen Aquatinta-Graphik hat er sich freiwillig zu der skizzenhaften Andeutungspoesie Slevogtscher Illustration gerettet. Hier lagen für ihn die Möglichkeiten und abstrakten Andeutungen des Schreckenden und Unheimlichen; hier konnte er anknüpfen, um aus der impressionistischen Technik das Instrument seines Willens zum Ausdruck zu erschaffen.

Denn dies ist festzuhalten: so wenig man den frühen Kubin im Ernst als einen Klingerschüler betrachten kann — dafür ist der ethische Grundton ein allzu verschiedener und noch differenter die psychische Herkunft beider —, so Weniges hat er im Wesensgrunde mit Slevogt gemeinsam. Slevogt bleibt auch in seinen verwegensten Improvisationen ein Kind der naturalistischen Zeit, die nicht an Seele, sondern nur an Sichtbarkeiten und höchstens an Geschehen glaubt und mit dem Maximum ihrer Phantasie gerade noch die Welt des Abenteurers umfassen kann, der sich Sindbad, Don Juan oder Cortez nennt. Was außerhalb der Möglichkeit des optisch Sichtbaren liegt, bleibt ihr, bleibt auch ihren größten Phantasten gänzlich verschlossen, die Welt des Irrationalen, das Unwahrscheinliche, das seelisch Hinterweltliche, kurz alles, was Ausdruck überwirklicher Vorstellungen ist. Es gibt kein Werk von Slevogt, in dem etwas wie Weltangst aufdämmert: diese Welt des materialistischen Scheins und des Optimismus kennt das Grausen nur in oberflächlichster Bedeutung als sinnlichen Nervenkitzel vor der Situation. Man vergleiche nur Slevogts „Schwarze Szenen“, wohl das Stärkste,



Der Großfürst. Aquarell.



Schatzwächter. Aquarell.

Alfred Kubin.



Alfred Kubin. Der Berg. Aquarell.



Alfred Kubin. Die Sonne von Königgrätz. Aquarell.



Alfred Kubin. Der Mann mit den Tieren. Aquarell.



Alfred Kubin. Das Schifflein. Aquarell.



Die schwarze Venus. Aquarell.



Tod und Mädchen. Aquarell.

Alfred Kubin.



Alfred Kubin. Zwecklos ſich dagegen aufzulehnen.
(Aus der Lithographien-Mappe: Kubin „Traumland".)

was er geſchaffen hat, mit irgendeinem Blatt aus Kubins „Anderer Seite" oder Doſtojewſkis „Doppelgänger": Die Überlegenheit des imaginativen Genies wird ſich beim erſten Blick durch die abgründige Tiefe ſeiner ſeeliſchen Möglichkeiten kundtun, gegenüber der rein ſenſitiven Einſtellung der Slevogtſchen Schrecken. Dieſe ſind hiſtoriſcher oder krimineller Herkunft und jonglieren mit körperlicher Pein; Kubin macht die Haare ſträuben vor abgründigen Teufeleien der Seele.

Denn wer, wie Kubin, vom Schickſal das Zwielicht und Geſpaltenſein der „anderen Seite" ins Herz geſenkt bekam, wer den böſen Blick für die Nachtſeiten der Natur und des menſchlichen Seins beſitzt, kann ſich nicht begnügen mit der Oberfläche des Schrecklichen, und noch weniger wird er die Heiterkeit des Liebenden an die Dinge herantragen können. Er iſt verdammt, wie Schopenhauer — den Kubin darum auch als geiſtigſtes Vorbild liebt —, in allem das Peinvolle der Zwangsbeſtimmung: das unumgängliche, das ewige Leiden zu ſehen. Es gibt wohl kaum ein Blatt von ſeiner Hand, das nicht in die Schatten unheilvoller Ahnung getaucht wäre, das nicht die drohende Gebärde des Schickſals aufſteigen und den Betrachter bis ins Mark fröſteln ließe. Auch harmloſe Geſchichten erhalten unter dem Anhauch dieſes undefinierbaren Grauens eine geſpenſtiſche Nuance. Das Liniengewimmel der Kubinſchen Strichtechnik ſchafft ſchon durch ſeine Schwärze und Unüberſehbarkeit eine Grundſtimmung des Geſpenſtiſchen; und wo er ausdrücklich auf das Unheimliche hinarbeitet, wird es zum unübertrefflichen Inſtrument ſeines Ausdruckswillens. Keine Farbe könnte bühnenhafter, kein Umriß drohender wirken, als der geronnene und doch in wimmelnder Beweglichkeit bleibende Komplex ſeines Gekritzels. Unſichtbar aber allgegenwärtig geht bei ihm der Teufel um und vergiftet ſchon im Keim die ſchöne Welt zur Lüge und Fratzenhaftigkeit. Dieſer Unausweichlichkeit des böſen Blickes hat er mit Enſor gemeinſam und auch das dämoniſch Unbeſtimmte des Liniengewirrs und der böſen leichenhaften Farben in ſeinen Aquarellen. Man ſieht, daß dieſe Technik nichts Zufälliges und Gewolltes

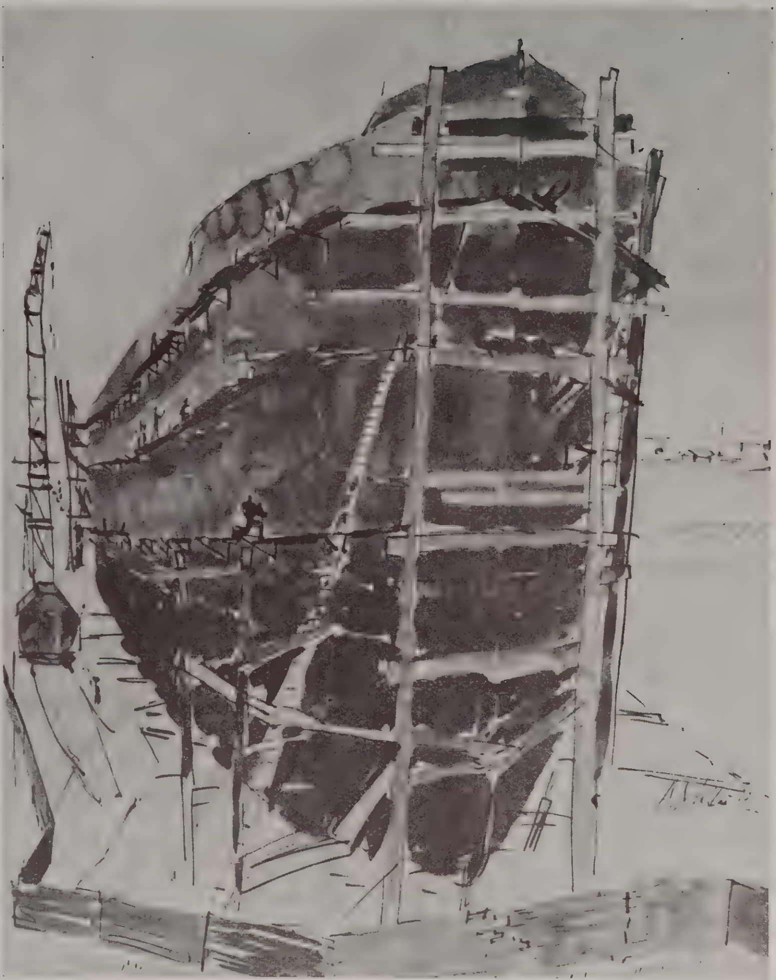
ist. Derselbe Zwang zu irrationaler Unabsehlichkeit und „unendlicher Melodie“ trieb schon das Geriemsel germanisch-irischer Ornamentik im frühen Mittelalter, trieb das romanische Bandgeschlinge und spätgotische Astwerk nicht minder wie die Maßlosigkeit Grünewaldischer und Boschischer Figurenknäuel zu so unerhörten, immer wiederkehrenden Extremen. Für eine romanische Phantasie gesetzmäßiger Klarheit ist eine solche Leidenschaft für das Verdunkeln unfaßbar und ganz sicher verwerflich: aber sie ist im deutschen Wesen tief und unausrottbar verwurzelt. Und wenn Kubin auch aus dem böhmischen Grenzlande zwischen Slawenund Germanen herkommt: die Nähe des fremden Stammes hat zu allen Zeiten die nationalen Instinkte nur verschärft und nicht verwischt. Viele der ausgeprägtesten Repräsentanten des Deutschtums entstammten den Grenzbezirken. Und so ist auch Kubins Dämonie aus betonter Blutszugehörigkeit zu verstehen; vielleicht, daß slawische Schwermut ein wenig fremdartige Färbung dazu gegeben hat.

Wer Kubin kennt, weiß auch, daß der tiefe und leidende Ernst seiner Schöpfungen aus der Melancholie des Menschen stammt, der selber am schwersten unter seinen Visionen leidet. Aber er trägt diesen Pessimismus nicht äußerlich zur Schau, sondern hält ihn in den Tiefen der Seele verborgen und läßt ihn nur in seiner Kunst sich ausströmen. Dies macht sein Werk so reif und wahr und voller Leidenschaft: immer von neuem wird es aus den nie versiegenden Quellen des Erlebens und des Leidens gespeist. Der Unerfahrene ahnt kaum, aus welchen Abgründen von Schmerz sich der Künstler unaufhörlich durch seine Werke befreien muß, um nicht zugrunde zu gehen.

Das aber ist vielleicht die sittlichste Bestimmung der Kunst: daß einem Leidenden der Gott gab, „zu sagen, was er leide“. Denn so erlöst er nicht nur sich von der Sünde der Individuation, sondern er reinigt auch durch das Tragische seiner Gebilde die Seele des Betrachters. Daß es Schuld und Grauen und Qual gibt: das zu wissen ist nicht genug; es muß auch unmittelbar angeschaut und erlebt werden können, nicht im Leben, sondern in der Form von Kunstwerken, damit es das ätzende Gift seiner Wirklichkeit verliere. Für die Diätetik der Seele ist so notwendig wie die Philosophie Schopenhauers und das Grauen der Dichtungen Swifts oder Bronnens: die erschütternde Offenbarung des schuldlosen Leidens am Dasein in der Zeichnung Kubins.



Alfred Kubin. Der Kuß. Lithographie.

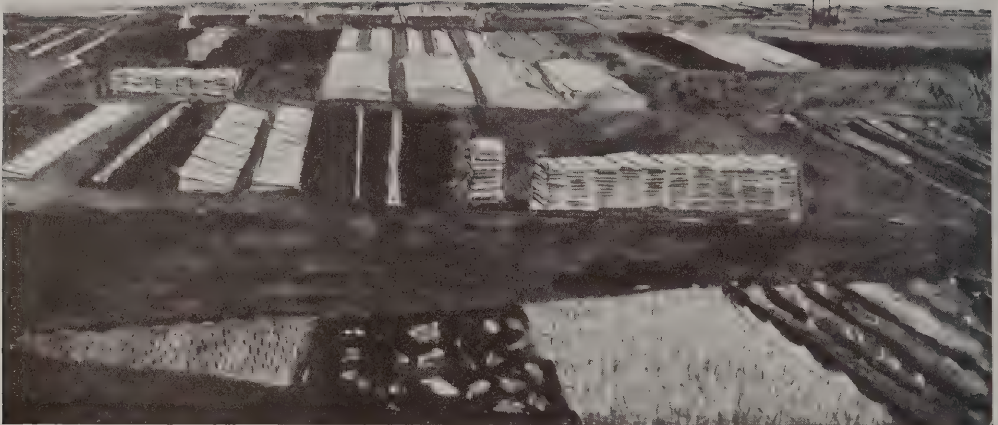


Rotschwarzer Schiffsrumpf mit Gerüst. Aquarell. 1922.



Selbstbildnis mit Pelzmütze. Tuschzeichnung. 1921.

Alfred Mahlau.



Alfred Mahlau. Gartenfelder (Holland). Aquarell. 1922.



Alfred Mahlau. Landschaft mit dunklen Deichen (Holland). Aquarell. 1922.

Alfred Mahlau

Von CARL GEORG HEISE / Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Einen unbekannten jungen Künstler einzuführen, ist reizvoll und gefährlich zugleich. Es ist auffallend, wie wenige selbst aus der rein historisch eingestellten älteren Generation der Kunstgelehrten der Versuchung widerstanden haben, gelegentlich die Bahn sorgfältiger Tatsachenforschung zu verlassen und allein aus dem sehr subjektiven Gefühl vom überragenden Talent eines ortsnahen Künstlerfreundes kühn ästhetische Konstruktionen zu wagen, die sie sich auf dem Gebiet der älteren Kunstgeschichte selbst niemals würden verziehen haben. Fast alle Koryphäen von Winckelmann bis Thode haben falsche Prognosen gestellt. Nicht nur Freundschaft, sondern eben jene so seltene und dann meist so verhängnisvolle Möglichkeit, dem Schaffen eines Künstlers ganz aus der Nähe Schritt um Schritt folgen zu können, führt leicht zu verstiegenen Wertungen. Und doch ist die Rechtfertigung so einleuchtend: wie anders als durch unablässiges Nahesein kann man als betrachtender Laie das Wesen einer neuen schöpferischen Kunst begreifen lernen? Und folgt dann nicht auf dem Fuße ungewollt die Freundschaft nach, die den Blick trübt, selbst wenn sie keineswegs der Ausgangspunkt des Interesses war, jenes beglückende, gefährliche Geschenk des Wissens um das Werden eines Werks? Gutes und Schlimmes stehen hart nebeneinander beim Zeugen für den schaffenden Freund, Reifes, einzig von mir Sagbares und verführerisch Mißdeutendes, das kein noch so kritisches Gewissen wird ganz ausschalten können.

So habe ich bis heute widerstanden. Was mich jäh umgestimmt hat, das war eine überraschende Erfahrung: daß nämlich kaum ein einziger Berufskritiker in der Lage ist, selbst wenn er in gewohnten Bahnen klug zu sondern versteht, einer neuen künstlerischen Erscheinung gegenüber die rechte Einstellung zu finden, ohne die Hilfsmittel einer Kenntnis von Herkunft und Schulung und der tausend kleinen bestimmenden äußeren Umstände, unter denen der Künstler aufwuchs und schuf, ohne eine Ahnung von Alter und Entwicklung — und von zwanzig Beurteilern nicht zwei annähernd das Gleiche sagen. Zu große Nähe macht blind, zu große Ferne von der Menschlichkeit des Meisters, aus der letztlich alles sich erklärt, macht hoffnungslos unsicher. Mahlaus Aquarelle haben bei den ersten größeren Kollektivausstellungen außerhalb seiner Heimatstadt, in Hamburg und in Berlin, Besprechungen gefunden, die in ihrer haltlosen Widersprüchigkeit den Freund auf den Plan rufen, der sich in den Graden irren kann, nicht aber, so hofft er, in der Kategorie, wohl in der Bewertung, aber nicht in der Umgrenzung der Wesensart.

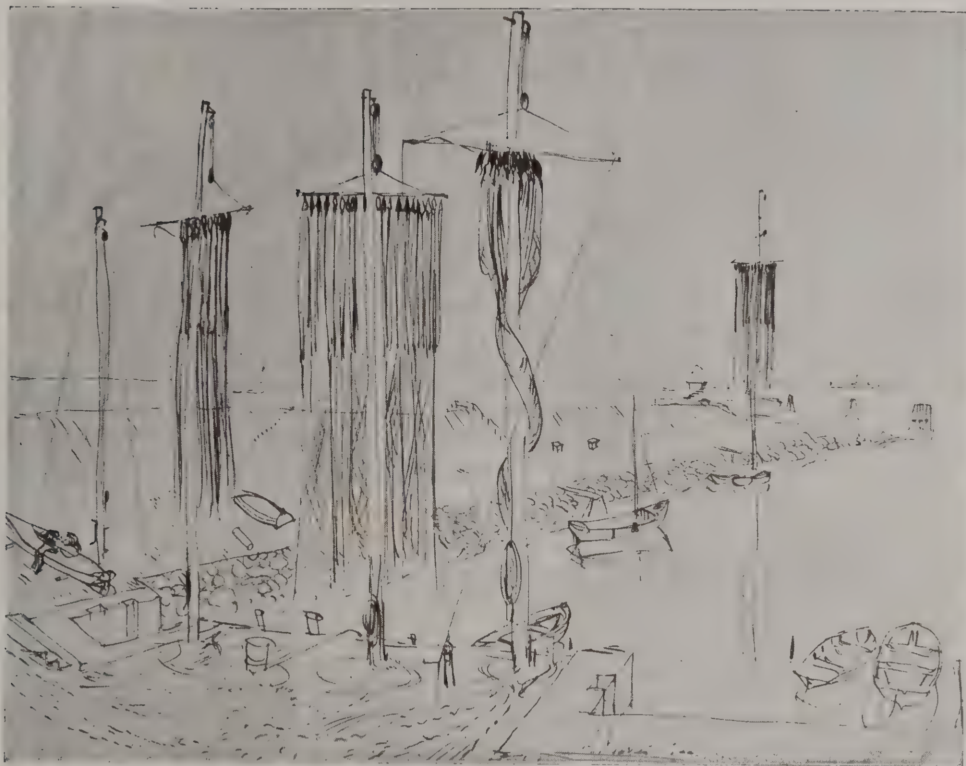
Alfred Mahlau wurde im Jahre 1894 geboren, zufällig in Berlin. Sein Vater stammt aus Frankfurt aus einer bekannten Druckereibesitzer-Familie, die dem Enkel das ausgeprägte Feingefühl für Schrift und Ornament vererbt haben könnte; aber weder des Vaters Heimatstadt, noch der Mutter rheinische Herkunft bestimmen sein Wesen. Er ist rein landschaftlich und stammesmäßig gesprochen heimatlos, eine Tatsache, an der die leidenschaftlich von ihm selbst betonte Wahlverwandtschaft mit seiner norddeutschen Umgebung — seit seinem zwölften Lebensjahr verschlug nach häufigem Wechsel der Arbeitsstätte die Familie nach Lübeck — doch nichts ändern kann; stärker als das neu erworbene lübeckische Heimatgefühl ist für seine Kunst und Art der eingeborene Wandertrieb charakteristisch, die schöne Unabhängigkeit von Haus und Hof, von Besitz und selbst von Menschen. Am liebsten denkt man ihn sich wandernd oder, wenn dennoch stationiert, in einem Hausboot oder einer Jagdhütte. Wo er aber stille steht, aufnimmt und festhält, da sind es gerade die feinsten landschaftlichen Besonderheiten, gleichsam die gehüteten Geheimnisse der Natur, die sich seinem innig versunkenen Blick erschließen. Das Nirgendwo seiner Geburt gab ihm das späherhaft sichere Erfassen im Überall.

So sind es denn auch nicht die Motive seiner an sich so „malerischen" Wahlheimatstadt, sondern die seltenen, aber intensiv erlebten Reisen gewesen, die seiner Kunst die Stunden

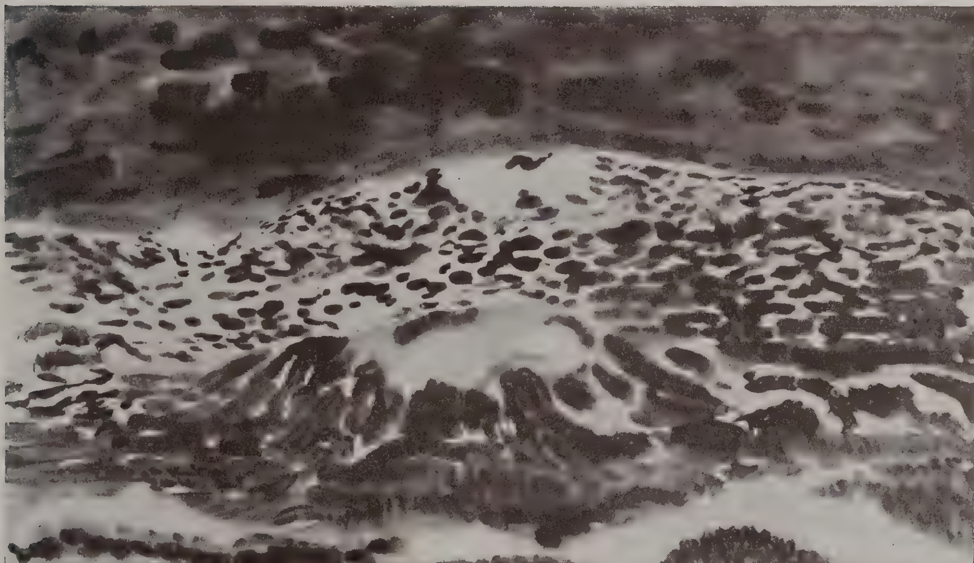
schöpferischer Fülle geschenkt haben. Ich kenne nicht ein einziges Blatt, das Lübecks Türme wiedergibt, denen doch sonst kein lübischer Meister entgangen ist. Das Einleuchtende, Pathetische, das sich selbst Behauptende ist seine Sache nicht. Er hat es einmal selbst gesagt, daß es vor allem die Dinge sind, „die brach liegen“, die ihn anziehen, die er immer wieder mit Pinsel und Feder liebkosen, sie rechtfertigen, ihnen Luft und Sonne zur Entfaltung ihrer zu Unrecht unterdrückten bescheidenen Sonderart schaffen möchte. Es ist kein Zufall, daß das erste „Motiv“, das sein besonderes Künstlertum in einer strömenden Folge immer erneut lebenshaltiger Aquarelle fruchtbar machte, jene „Rummelplätze“ gewesen sind, wie sie fahrendes Volk draußen vor der Stadt vorübergehend aus Brettern und Lumpen entstehen läßt — und nicht das fertig aufgeputzte Volksfest, sondern Bau und Abbau dieser Flitterstädte: die Balkengerüste, jetzt scheinbar sinnlos ragend, die Buden fröstelnd geschlossen, irgend ein farbiger Lappen im Winde wehend, seines Zwecks beraubt, doch gerade jetzt sein sonst verdrängtes Eigenleben scheu entfaltend, phantastisch aufflackernd wie ein Traumgesicht. Dann folgen Schrebergärten. Keine Kleine-Leute-Poesie, sondern nichts als leise, wehmutvolle Ergriffenheit, wie dies zerstückte Feld unter der Last zweckhaftester Verteilung dennoch sein eigenes Leben atmet.

Und dann die Reisen. Am meisten hat er im Krieg gesehen, den er vom Anfang bis zum Ende kämpfend durchlebte. Er spricht fast nie davon, und doch wird es wenige Menschen geben, deren Wesen so stark und endgültig durch diese grausamen fahrenden Jahre bestimmt ist wie das seine. Sie haben ihn nicht bitter gemacht, aber ihm den Sinn dafür geschärft, daß das Wesentliche im Verborgenen liegt, daß das Große hohl ist und daß auch das Kleinste zeugungskräftig sein kann. Demgegenüber wird der eigentliche schulmäßige Lehrgang gleichgültig. Der Krieg war seine Schule. Vorher hat er in Frankfurt die Kunstgewerbeschule und in Berlin die Kunstschule besucht, ohne irgendwie nachhaltige Eindrücke zu empfangen. Doch ist es charakteristisch für sein im Tiefsten ehrfürchtiges Wesen, daß er nach fünf Kriegsjahren, schlicht fortfahrend, wo er abgebrochen hatte, ohne jemals praktisch darauf zurückzukommen, sein Zeichenlehrerexamen in Berlin bestanden hat. Alles anspruchsvoll Originelle ist ihm ebenso verhaßt wie Konvention. Im Krieg war er im Westen und im Osten, namentlich Rußland ist ein großes Erlebnis für ihn gewesen: Menschen und Landschaft. Die sauber gezeichneten Skizzen dieser Jahre hütet er wie wir anderen die Schulhefte mit geliebten Aufsatzthemen. Dostojewski und russische Heiligenbilder schmücken neben den geliebten japanischen Holzschnitten noch heute Bücherbort und Wand. — Dann aber ist es fast immer das Wasser gewesen, das ihn am stärksten angezogen hat: Flußlauf und Meer. Sylt — hier arbeitete er mehrfach und immer fruchtbar — und Holland — hier sind im Spätherbst 1922 seine reifsten Blätter entstanden — gaben ihm die reinsten und reichsten Erfüllungen seiner Künstlersehnsucht. Die Sylter und vor allem die holländischen Dünen (die er dann durch Erinnerung und nachschaffende Phantasie in den Sandgruben bei Schwartau neu erlebt), weiten sein am kleinsten geschultes Auge; Abgelegenheit und phantastische Besonderheit entbehren hier nicht jenes Elementes der Größe, dem er sich sonst nur zögernd hingibt, führten ihn zum andächtig gestalteten Ornament, zum großen Rhythmus der Natur. Ähnliches gilt von der holländischen Flachlandschaft, in der die Felderteilung der Schrebergärten erhöht und ins Großartige gesteigert wiederkehrt.

Die besondere Handschrift Mahlauscher Kunstgestaltung ist nicht leicht mit Worten zu umreißen. Er läßt sich gar keiner Richtung mit auch nur einiger Hoffnung auf fruchtbare Deutung seiner Art einordnen. Daß er mit impressionistischer Sehweise kaum mehr etwas gemein hat, ist Merkmal seiner Generation; daß er, soweit das überhaupt im gegenwärtigen Jahrzehnt möglich ist, dem Expressionismus unverpflichtet bleibt, ist immerhin auffallend und Beweis für ein durchaus unepigonenhaftes Talent. Sein Verhältnis zur Natur ist so wenig landläufig, daß eben hier das Eigene und Bedeutsame seiner Kunstweise zu suchen ist. Ohne unmittelbaren Natureindruck ist keine Bildgestaltung bei



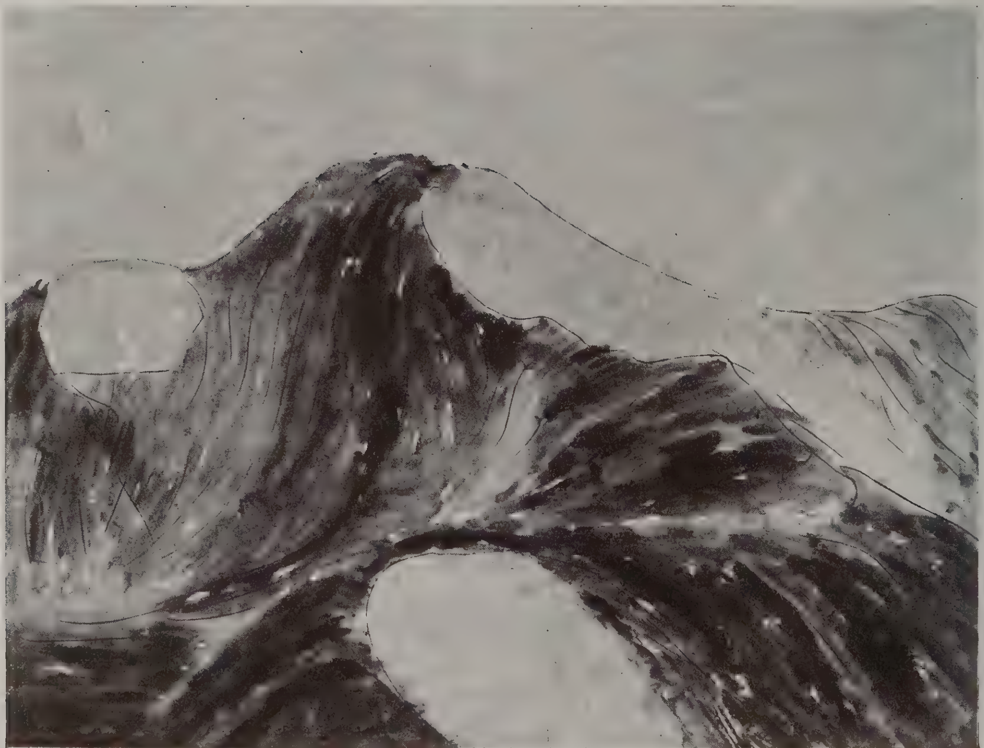
Alfred Mahlau. Hafenlandschaft mit Störnetzen. Sepiazeichnung. 1922.



Alfred Mahlau. Dünenlandschaft (Sylt). Aquarell. 1923.



Alfred Mahlau. Sumpfpflanzen. Aquarell. 1923.



Alfred Mahlau. Dünenlandschaft (Holland). Aquarell. 1922.

ihm denkbar, er arbeitet nicht im Atelier, ſondern im Freien, ſelbſt (ja wohl eigentlich am liebſten) zu ganz unwahrſcheinlichen Tageszeiten und bei widriger, aber maleriſch reizvoller Witterung. Dennoch iſt das Motiviſche alles andere eher als naturaliſtiſch und zufällig. Das konſtruktive Element, ſo wenig es doktrinär bloß liegt, iſt in ſeinen Blättern von entſcheidender Bedeutung. Und was uns auf den erſten Blick als ein recht unergiebiger Ausſchnitt aus der Natur erſcheint, iſt oft erſt nach tagelangem Fahnden gewonnen. Mahlau geht auf dem Rad, mit dem Kanu förmlich wie ein Jäger auf Motivjagd in für uns allerdings äußerlich unſcheinbarem Jagdrevier. Was ihn feſſelt, ja oft bis zur heimlichen Ergriffenheit überwältigt und dann plötzlich alle ſeine ſchöpferiſchen Kräfte frei macht, das deutet uns am beſten ein bezeichnendes Wort, das er als Jüngling in ſein Tagebuch geſchrieben hat: „Ich kann nur malen, was ich ſelbſt ſein kann." Da liegt der Schlüſſel für ſein Weſen und ſeine Kunſt. Nicht ein Augenblicksbild der Naturerſcheinung und auch nicht das allgemeingültige Symbol für ein erhöht Geſchautes, nichts Geſehenes und nichts Abſtrahiertes, ſondern ein Erlebtes, ein Nachleben alſo der Natur in einer unſentimentalen, entperſönlichten Art, das ganz eins wird mit dem hingebend umfaßten Gegenſtand. Da aber dieſer Zeugungsakt ganz rein, ganz unbefruchtet von jeder Theorie ſich vollzieht und der Künſtler ſelbſt ſcheu zuwartend ſich am Rande des Lebens fühlt, deſſen heute bewegenden Kräften er ſich mit edlem Gleichmut fernhält, ſo wird man mitfühlen, daß ein Stück Ufergras, trocknende Störnetze, ein brachliegendes Feld, ein Schiffsrumpf im Bau eher ſeine ſchaffenden Kräfte zu löſen vermag als ein Dom, ein Stadttor oder ein Bergkegel. Dies kleinſte Etwas aber, das er in ſeinem Eigenleben voll ausſchöpft, wird zum eigenſinnig beherrſchenden Bildgedanken. Nach dieſem zentralen Erlebnis formt ſich die Umwelt, rundet ſich das Bild. So iſt es bei aller Innigkeit der Verſenkung doch eine neue Natur, die er ſich auferbaut und ſie iſt gewiß nicht am ſchlechteſten, wenn ſie bis in den letzten Pinſelſtrich den eigenen Prägrand trägt und ſo das Blatt ornamentalen Duktus erhält, der japaniſchen Linien- und Flächenkunſt verwandt. Es ſoll nicht geleugnet werden, daß im Abſinken ins Dekorative zugleich auch Mahlaus Gefahr liegt. Aber der ſucht meiſt falſch, der höchſte Fruchtbarkeit und gefährlichſte Irrung als getrennte Pole in eines Künſtlers Talent aufſuchen zu müſſen glaubt: hart beieinander liegen Reife und Verſagen. Daß Mahlau immer in dieſer Gefahrzone ſeine Zelte aufſchlägt, adelt ſein Bemühen.

Zu der Natureinſtellung kommt das hinzu, was ich, ſo mißverſtändlich der Ausdruck klingen mag, als den ſozialen Zug in Mahlaus Kunſt bezeichnen möchte. Sein Schaffen wird nicht äußerlich angeregt, ſondern zutiefſt geſpeiſt aus den Quellen eines klaſſenüberwindenden, brüderlichliebenden, wahrhaft ſozialen Menſchentums. Wenn überhaupt in der bildenden Kunſt, ſo kann man hier etwas vom Edelſten der deutſchen Jugendbewegung erkennen, vom Bild gewordenen Geiſt vorurteilsloſer Lebenserneuerung, verbunden mit der Sachlichkeit und dem ſtrengen Ethos eines neuen Gemeinſinns. Das mag heute ſchwer zu erkennen ſein, wo noch elendeſter Fidus-Kitſch ſelbſt literariſch hochwertige Veröffentlichungen deutſcher Jugendbünde verunziert. Es gehört zum Mißgeſchick unſeres deutſchen Sondertums, daß ſolche Flüſſe gleichen Geiſtes nicht früh genug ihr gemeinſames Strombett finden. Aber daß Mahlaus Kunſt in der gleichen geiſtigen Provinz Heimatrecht hat, in der die ſtärkſten Kräfte jungdeutſchen Menſchentums reifen, das gibt ihr jenen geheimen, untrüglichen Zug der Zukunftsmeiſterſchaft.

Befremdlich, ja manchem gar die reiche Anerkennung trübend, iſt das enge Ausmaß Mahlauſcher Geſtaltungskraft. Immer wieder ſind es Landſchaften, jene ſenſible Romantik der brachliegenden Dinge, immer wieder vor allem auch die gleiche — übrigens raffiniert beherrſchte — Technik des Aquarells oder der faſt altmeiſterlich ſicher gehandhabten Sepiazeichnung. Taſtende Ölverſuche ſtecken noch ſehr in den Anfängen, dekorative Wandmalereien befriedigen nur dann, wenn ſie von rein ſchmückender Wirkung ſein dürfen. Wäre dieſe Beſchränkung endgültig, ſo wäre ſie in der Tat ein Mangel. Aber

wer Mahlau kennt, ſein wahrhaft umfaſſendes Auge, ſeine oft ſkurilen Sprünge in geiſtiges Neuland, die kaum zu bändigende Fülle ſeiner Einfälle, der fühlt eben in dieſer beharrlichen Eingrenzung die Verantwortlichkeit gegenüber dem eigenen Talent und den ſelbſtgeſtellten Aufgaben. Er möchte kein Abenteurer ſein, ſondern ein ſicherer Eroberer und weiß, wie leicht ein Zuviel das Ziel gefährdet. Ahnen aber läßt es ſich wohl, wohin die Fahrt geht. In jungen Jahren hat er ein Buch illuſtriert: Walter Harichs Babyloniſchen Turm. Dieſe Lithographien ſind noch anfängerhaft bei aller Fülle der Geſichte; weſentlich reifer, ja von charakteriſtiſcher Bedeutung ſind die bald als Mappenwerk erſcheinenden phantaſtiſchen Landſchaften, Federzeichnungen erdachter Begebniſſe, ausgehend von einem ſeeliſch erlebten Erdphänomen, das dann auch Menſchen und Dinge in Bann zieht. Sie beweiſen, daß Mahlau, gerät er in den rechten Stoff, ein Illuſtrationswerk von grandios nachſchaffender Phantaſie würde geſtalten können. Neben dem Illuſtrator ſehe ich den Bildnismaler heraufwachſen. Seine eigene Phyſiognomie beſchäftigt ihn unabläſſig — von dort aus wird er, iſt erſt dieſe bedrängendſte Aufgabe vorläufig befriedigend gelöſt, andere Geſichter ſich hinzu erobern; ſeine Feldſoldaten-Bildniſſe weiſen ſeine Begabung aus. Neuerdings kündigt ſich auch der Maler an. Einzelne großflächig hingeſetzte Stilleben von ſtarker klarer Farbigkeit, obgleich auch ſie noch reine Aquarelle, ſtehen in auffallendem Gegenſatz zu ſeiner bisherigen, immer noch geheim der Zeichnung verpflichteten Malermanier. Aber er braucht Zeit — und, gottlob, nimmt ſie ſich — um ſeinem eigenen Wunſchbild frei entgegenzureifen.

Auf einem Gebiet indes — es iſt ein Nebenſchößling ſeiner Begabung und er mag nicht gern ihn zu wichtig angeſehen wiſſen, was indes des Kritikers ſtärkere Betonung nicht behindern darf — iſt er ſchon heute wahrhaft Meiſter. Mahlau hat Gebrauchsgraphik gezeichnet, die in Deutſchland ihresgleichen ſucht, ganz unſchulmäßig, aber von ſicherer Beherrſchung der techniſchen Vorausſetzungen, gleich weit entfernt von kunſtgewerblicher Schablone wie von maleriſchem Individualismus. Seine Erfolge knüpfen ſich vor allem an die Entwürfe für Packungen, Plakate und Geſchäftspapiere der „Schwartauer Pralinenfabrik“ und der angegliederten „Mablo-Werke“ (Marzipan). Was hier großzügige Initiative gewähren läßt, das wird — hier vernachläſſige ich mit vollem Bewußtſein die Warnungen vor den Gefahren allzu poſitiver Prophetie — früher oder ſpäter weiteſte Wirkung tun. Auch hier beruht die eigene Handſchrift auf der ſeltenen Verbindung von Phantaſtik und Sachlichkeit, feinſter Naturbeobachtung und ihrer ſicheren ornamentalen Verankerung. Nach außen hin hat ihn ſein wirkſames Plakat für die „Nordiſche Woche“ am bekannteſten gemacht. In letzter Zeit ſind Bühnendekorationen von überraſchender Wirkung hinzugekommen. Doch ein Eingehen auf dieſe Seite ſeiner Produktion bedingt eine Abhandlung für ſich allein.

Das alles ſoll nicht heißen, daß hier Abgeſchloſſenes, Gültiges vor uns ſtände, das ſchon heute ins helle Licht allgemeiner Anerkennung krampfhaft hineingeriſſen werden müßte. Nichts wollen dieſe Zeilen weniger als einen raſchen Modeerfolg Mahlauſcher Aquarelle vorbereiten. Daß ſie abſeits ſtehen und lange noch abſeits bleiben werden in einer Zeit, die mit der Anerkennung Jüngſter wahrlich nicht zu geizen pflegt, das iſt die ſicherſte Gewähr für ihre Bedeutung. Nur den Schutzwall verſtehender, helfender Freunde, deſſen jede mühſam ſich ſelber ſuchende Kunſt bedarf, möchten ſie feſter und widerſtandsfähiger machen, jenen Schutzwall, der unabhängig von der Not des täglichen Daſeins und vom Wettlauf um den Tageserfolg. Dieſer Hilfe iſt Mahlaus zarte Kunſt mehr als andere bedürftig. Ob ſie Luft und Freiheit findet, ihre feinſten Blüten zu entfalten, das wird ein Zeichen ſein für die Stärke unſeres Verantwortungsgefühls. Denn wir wiſſen es nur zu gut wie die Luſt am Kraftſtrotzenden und Lauten, am Überſteigerten und Ungewöhnlichen nur bedingt war durch unſere eigene Schwäche. Und ſo ſetzen wir, beſinnlich vor den Schickſalsmächten, unſere Hoffnung auf die Stillen im Lande.



Heinrich Maria Davringhausen. Junge mit Seifenblasen. Ölbild. 1920.



Heinrich Maria Davringhausen. Friede. Ölbild. 1919.



Selbstbildnis. Ölbild. 1922.



Schieber. Ölbild. 1922.

Heinrich Maria Davringhausen.

Heinrich Maria Davringhausen

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von OSKAR MARIA GRAF*

Unter allen jenen Malern, die nach Überwindung ihrer expressionistischen Sturmjahre, in die geruhigeren Bezirke einer neuen Sachlichkeit einmündeten, ist dieser junge Aachener einer der interessantesten und rätselhaftesten. In seinen Schöpfungen wirken allerjüngste Tradition und betonte Intellektualität; sein ganzes künstlerisches Streben hat etwas unnachgiebig Selbstwilliges und stellt sich bewußt, mit nie verkennbarer Eindeutigkeit gegen die momentane „Richtung" der Nach-Expressionisten. Man darf — wenn man diese Behauptung ausspricht — nie vergessen, daß dieser Maler von Anfang an, und im Gegensatz zur Aufgelöstheit der Expressionisten, auf eine betonte formale Gegenständlichkeit hinzielte. Es gibt selbst in seinen allerfrühesten Bildern Gestalten, Landstriche und Gesichter, die mit einer fast naturalistischen Pedanterie durchgeführt sind, die geradezu herausbrechen aus ihrer verstörten Umgebung. Und noch schärfer tritt dies bei seiner früheren Graphik zutage, die — was bezeichnend ist — sich sozusagen stets zyklisch ausdrückt oder den Weg der Illustration wählt. (Es gibt keinen Holzschnitt Davringhausens!)

Der Maler wie der Graphiker Davringhausen sind hierin eins. Das ist zu beachten. Der Antrieb zur Schöpfung ist nie das erlebte Motiv, sondern immer die Idee, die — sagen wir einmal — der erfaßte Darstellungsstoff in sich birgt. Schon aus diesem Grunde erklärt sich das Zwiespältige in seinen Werken. Sie haben nichts Einendes, nichts in sich Ruhendes und Geklärtes; mehr als bei jedem anderen Maler von heute wirken in Heinrich Maria Davringhausen zwei Willensstrebungen im Momente des Schaffens: Das psychologische Klarmachen-wollen und die stets deutliche Absicht, eine Idee zu gestalten. Noch in seinen Frühwerken „Ölberg", „Der verlorene Sohn" und im „Wüstenheiligen", in denen er sich um biblische Motive müht, stellt sich der Maler in jene üble Nachbarschaft der romantisch-nazarenischen Verkünder. Eine Zeit des Experimentierens folgte, die noch kaum eine merkliche Wendung in der Entwicklung dieses Malertums zeitigte. Der unbelebten Flächigkeit und Leere der Bilder tritt mit einem Male eine zunehmende Differenzierung der Farbe entgegen. Das Detail wird in jedem Werke lebendiger, fertiger und zuletzt beinahe unheimlich klar. Deutlichkeiten, die unwesentlich sind, übersteigern sich, daß man den Eindruck des Literarisch-Gewollten nicht losbringt. Mitunter wird ein solches Nebenbei zur ausschlaggebenden Wichtigkeit und zerreißt die Gesamtgestaltung völlig, degradiert sie zur beiläufigen Umrahmung dieses Einzelnen. Es gibt Bilder aus jenem Entwicklungsstadium des Malers, die verärgern können. Eine erschreckend beharrliche Maniriertheit entnervt sie. Dies nur macht sie erträglich: Ein unerbittliches Mühen, Schritt für Schritt aus solch beengter Könnerschaft herauszukommen, spricht aus ihnen.

Was ja schon von Anfang an bei diesem Maler frappierte, war das Können, die scheinbare Leichtigkeit der Farbbewältigung, das Gedachte des Aufbaues solcher Bilder. Davringhausen war nie ein Schöpfer aus dem Unbewußten. Er rätselte von jeher mit seinem Wollen am meisten. Das Abwägen und Bedenken sind seine Hemmung. Immer — man empfindet es selbst bei seinen ausgeglichensten Werken — rennt sein Temperament gegen diese starren Wände. Selten nur kann es sich Durchbruch verschaffen. Dies nimmt seinen Schöpfungen die Nähe und Vertrautheit, dies gibt seiner Farbe etwas Uninniges. Selbst seine elegisch-ruhigen Landschaften wie „Friede" und der dunkel-satte „Wasserfall" bleiben in ihrer Meisterschaft fremd. Es ist, als verschlösse eine dünne Nebelschicht die eigentliche Welt auf der Leinwand, als scheue sich der Mensch, der seiner Sehnsucht Ausdruck verleihen will, seine ganze Glut auflodern zu lassen. Mehr das Verschwommene, das sachte Ineinanderfließen, als das Offene, Durchsichtige und Klare machen diese Bilder zu Traumlandschaften, zu verhaltenen Unwirk-

lichkeiten, die in ihrer Schönheit und Weite eine weiche, wunderliche Ruhe ausſtrömen. Solche Welten begeiſtern nicht, reißen nicht mit. Sie machen ſanft. Würde dieſer Maler beiſpielsweiſe Italien oder Griechenland, rein dem Landſchaftlichen nach, erleben und aus dieſen Bereichen zu ſchöpfen beginnen, es kämen Bilder von ihm, die ſich (und hier leuchtet eine unverhoffte, ferne Verwandtſchaft auf) neben die Rottmanns ſtellen könnten. Ebenſo heroiſch und etwas ins Prachtmäßige auslaufend, ebenſo formal geſchloſſen, wie bewältigt und gleichſam getragen farbig wären ſie. Nicht das geringſte an gemeiſterter Betrachtung würde fehlen — nur eines vermißte man immer und immer wieder: Das Nahe, das Verbundene mit den Wirklichkeiten der Landſchaft. In Heinrich Maria Davringhauſens Landſchaften iſt „Friede", aber keiner, der fröhlich, erdig, unbefangen und bezwingend leicht macht. In dieſen Bildern iſt ein müder Hauch von Melancholie, iſt die Sehnſucht des Städters nach den ruhigeren, ſeligen Gevierten, nicht aber die Gewißheit des in ſolcher Welt Wurzelndem. Aus dieſen Werken des Malers ſtrömt kein Daheimſein, ein Betrachten ſpricht daraus. Man möchte faſt ſagen, die träumende Idee formt und verſinnbildlicht Erſehntes, das fremd und rätſelhaft und ſo lange beunruhigend im Gefühl auftaucht, bis es letzte Geſtalt und endlichen Abſchluß gefunden hat.

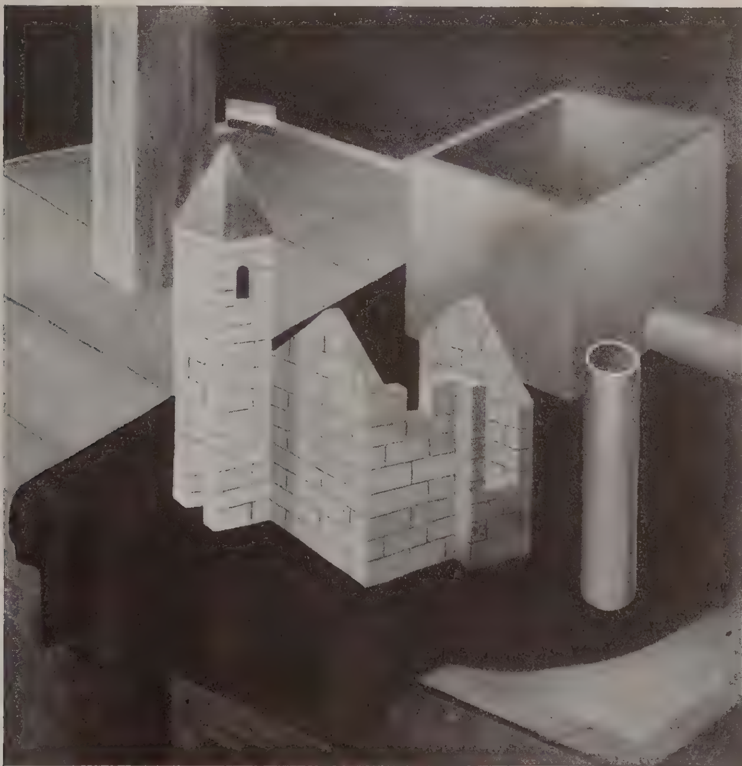
Es iſt höchſt bezeichnend für die Grundrichtung der Begabung Davringhauſens, wie er nach ſolchen Verſuchen allmählich ins Exakte gerät und in zahlreichen, oft ſich wiederholenden Studien dazu übergeht, mit der Bewältigung des Raumes ins klare zu kommen. Es gibt einige „Fenſterniſchen" — manchmal noch grell und ſpröde in der Farbe — die als Experimente blitzartig die Art ſeines Schaffens aufleuchten laſſen. Viel zu aufdringlich Geſuchtes ſtört ab und zu noch. Einfachheit und wirkliche Bewegung dringen erſt in den Bildern „Stilleben 1923" und beſonders in dem glänzend gelöſten Werke „Junge mit Seifenblaſen" völlig durch.

Mit einer Wucht und Vehemenz aber, wie ſie bei ſolch abwägenden Begabungen höchſt ſelten ſind, findet Davringhauſen nach dieſen Stücken endlich ſeinen eigenſten Bezirk: Das Porträt. Und dies iſt endlicher Durchbruch. Porträt als Anlaß, ein Menſchenweſen zu verdeutlichen, war immer eine reizvolle Aufgabe. Und wer zuſchauend die Entwicklung der jüngſten Kunſtbeſtrebungen verfolgt hat, konnte aus der geradezu haſtigen Zunahme der Bildnismalerei allerhand Symptome aus dieſer Tatſache feſtſtellen. Die Wegrichtung vom Allgemeinen ins Einzelne, vom Abſtrakten zum Konkreten war die Entſcheidung für Viele. Und es gibt Wenige, die gerade durch die Porträtmalerei wieder ins Weite, ins Geſamte fanden. Die Meiſten endeten beim Darſtellen der Einzelzufälligkeit, ihnen ward ein Geſicht nie Welt, nie Typ. Selbſt die vielverſprechendſten Begabungen ſind in dieſem Falle in eine Sackgaſſe geraten, weil ihnen das abging, was Heinrich Maria Davringhauſen geradezu zum Porträtmaler ſchlechtweg macht: Die Ideenhaftigkeit.

Denn es kommt nicht darauf an, daß man meinetwegen einen xbeliebigen Herrn Soundſo — gleichgültig ob weſenhaft oder nicht — malt. Wer heute anfängt und Bildniſſe geſtaltet, muß den Mut zum Typiſchen haben. Gerade dies zeichnet Davringhauſen aus, daß er abweicht von der Zufälligkeit dieſes oder jenes Antlitzes, daß ſeine Porträts Glieder einer Kette ſind, Stücke aus einem Zyklus, ohne dabei das Menſchliche zu verlieren. Das iſt das Bezeichnende an dieſem von einer ganz neuen Eindringlichkeit Beſeſſenen, daß er mit einer bis zur Reife gekommenen Konſequenz dieſe eben bezeichneten Aufgaben erkannt hat, daß er immer an dem Beiſpiel eines Bildniſſes gleichſam das Geſicht eines Teiles der ganzen heutigen — ſagen wir — Menſchhaftigkeit aufzeigt. Und dies nicht mit irgendeiner Verkünderabſicht, ſondern unbeſtechlich geſtaltet. Geſtaltet inſofern nämlich, als ſelbſt die Farbe Mittel wird, das Pſychiſche deutlich zu machen, daß der Raum wahrhaft nur für dieſen einen Typ da zu ſein ſcheint. Hier hat zum erſten Male einer mit einer Waghalſigkeit, wie ſie ſeinesgleichen ſucht, begonnen und Menſchen in ihren Raum, in ihre Welt geſtellt. Eine prinzipielle Erkenntnis wurde hier der Kunſt erobert. Dieſer junge Aachener darf ſich zu jenen rechnen, von denen man gemeiniglich ſagt, daß ſie das Signal für das Weitere geben . . .



Heinrich Maria Davringhausen. Zirkusarbeiter. Ölbild. 1923.



Heinrich Maria Davringhausen. Stilleben. Ölbild. 1923.



Manolo. Männlicher Kopf. Bronze. 1913.



Manolo. Weinlese. Bronze. 1912.

Der Bildhauer Manolo

Von GEORG BIERMANN | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Die guten Bildhauer ſind in Europa ſelten geworden, ſeitdem der Begriff des Geſamtkunſtwerkes nicht mehr beſteht und die Anonymität der ſchöpferiſchen Arbeit verloren ging. Losgelöſt von der Architektur, die einmal Gefäß und Auftrieb für das Werk des Plaſtikers war, ſucht die Bildhauerkunſt unſerer Zeit vergebens nach großen Aufgaben. Auch der rückwärts gerichtete Blick zu den Hinterlaſſenſchaften öſtlicher Welt, zu den Tempelbauten des indiſchen Kunſtkreiſes, zu den buddhiſtiſchen Kultſtätten Chinas weckt höchſtens Erkenntnis von dem, was unſerer weſtlichen Ziviliſation verloren ging, die einmal — ganz im Geiſte jenes Oſtens — in den Bauten gotiſcher Kathedralen die Idee des Geſamtkunſtwerkes beſaß.

Der moderne Bildhauer lebt nicht mehr unter dem Zeichen eines alles umſpannenden göttlichen Gedankens. Sein Wollen iſt wie das ganze Geſicht unſerer Menſchheit dem alltäglichen Leben zugewendet. Die Stoffe ſind profan geworden, weil der Welt das innere Schauen abhanden kam. Tempel und Kathedralen im Zeitalter der amerikaniſchen Wolkenkratzer, leider nur eine Vorſtellung, die Lächeln auf die Lippen zwingt, und gar Parlamentsgebäude und Warenhäuſer, etwa nicht entſtanden aus der beliebten Reißbrettarchitektur dieſer Tage, ſondern gewachſen aus dem Stoff bildneriſchen Geſtaltens, im kleinen, mit der Hand gekneteten Modell ſchon große Form geworden durch die Kraft des einen ſchöpferiſchen Geiſtes, der ebenſoſehr Baumeiſter wie Bildhauer iſt, wann hat je die moderne Kunſt einem ſolchen Werk die Möglichkeit des Werdens gegeben? Zerfall der Künſte alſo — und dennoch Kunſt?

In der Tat iſt es erſtaunlich, feſtzuſtellen, daß trotz jener Trennung innerhalb des Geſamtbegriffs, daß trotz der Nüchternheit dieſer Zeit, die hier und dort vielleicht einmal den dumpfen Aufſchrei aus der Seele eines Schöpfers hören läßt, daß trotz dem Triumph des Verſtandes, der ſich in Zahlen und Erfindungen überſtürzt, der Künſtler dennoch lebt, daß es ſogar Plaſtiker gibt, die jahrtauſende alte Tradition im Blute tragen, auch wenn ſie immerzu vergeblich nach den wirklich großen, befreienden Aufgaben Ausſchau halten. Lehmbruck war einer von dieſen, deſſen Werk die Sehnſucht der Gotik widerſpiegelt — ohne daß ihr je Erfüllung geworden wäre. Hoetger, ſchwer zerriſſen durch die Wucht der Geſichte, die aus Vergangenem heraus in die Seele dieſes Meiſters drangen, iſt vielleicht tragiſchſtes Beiſpiel für eine Zeit, die einer wirklich genialen Begabung keine Ziele wußte. Maillol, der Weggefährte des anderen in Paris, iſt bis heute nicht zu dem großen Werk gekommen, weil es für ihn und für die ihm verwandten Alle einfach an Aufgaben fehlte. Keiner der Begabten, ob ſie ſelbſt im Kubismus — wie Belling — untertauchten oder ſich lediglich an die äußere Form menſchlicher Erſcheinung klammerten, indem ſie neuzeitliches Griechentum ſchufen, iſt jemals vorgeſtoßen bis zur Erfüllung letzter bildneriſcher Sehnſucht. Auch Manolo, der Südländer, nicht, den wir ſeit Jahren von Paris her kennen und der zweifellos unter den europäiſchen Bildhauern unſerer Zeit, die Bedeutung haben, ſicher nicht an letzter Stelle ſteht.

Dieſer auf Cuba geborene Sohn eines ſpaniſchen Offiziers, der früh nach Spanien zurückkam[1], iſt ſogar für uns in gewiſſem Sinne ein Phänomen, denkt man an all den lieben modernen Kitſch, mit dem ſich heute gerade in ſüdlichen Ländern die Bildhauerkunſt breitmacht. Gewiß iſt auch bei ihm die moderne Pariſer Schulung unverkennbar. Stärkſte Bindung ſeines ſüdländiſchen Temperamentes erfuhr er vielleicht — wir wiſſen es nicht — durch Maillols prachtvoll eindringliche Formenſprache. Denn er hat jahrelang als ein echter Bohemien von Paris auf der „Butte" gelebt, war Freund der Dichter vom

[1] Manolo, heute wohl ein Fünfziger, hat ſein Künſtlerpſeudonym aus dem Vornamen ſeines richtigen Namens Manuel Hugue gebildet.

Typ des Jean Moréas und des Muſikers Déodat de Severac, deſſen Denkmal eines ſeiner letzten Werke iſt. Dann kam nach raſch verzehrter Jugend eines Tages die große Beſinnung. Flucht aus Paris nach Céret, einem kleinen Städtchen in den Pyrenäen, wo er (zwei Jahre des Krieges abgerechnet, die er in Barcelona verbrachte) nun ſeit 1908 lebt. Dorthin ſind ihm viele ſeiner Pariſer Freunde nachgefolgt. Braque, Gris, Picaſſo, Maſſon u. a., die aber meiſt nur den Sommer in Céret verbrachten, während der Spanier Manolo in dieſer ländlichen Einſamkeit längſt ſeine dauernde Heimat gefunden hat. Treueſter Gefährte iſt ihm hier der Dichter Pierre Camo, ſo lange dieſen nicht ſein Richteramt nach Madagaskar nötigt. Die Einwohner von Céret ſollen Manolo lieben und ſchätzen, trotzdem ſie ihr Kriegerdenkmal bei Maillol beſtellten; dafür aber durfte Manolo für Céret das eben enthüllte Denkmal auf ſeinen toten Muſikerfreund, den oben erwähnten Déodat de Severac, ſchaffen.

Kriegerdenkmale, heute der beliebte Auftrag an franzöſiſche Bildhauer ſtatt der Kathedralen und Tempel, die früher ſolch ein Schöpfer baute oder ſchmückte. Gottlob, daß uns Deutſchen nach einem verlorenen Krieg dieſe Form von plaſtiſchem Heroenkult erſpart geblieben iſt. Vielleicht wird auch Manolo einmal in einer ſüdfranzöſiſchen Provinzſtadt ein Kriegerdenkmal ſchaffen. Er wird nicht geſchmackloſe Denkmäler bauen, ähnlich denen, die bisher auf dieſem Gebiet in den ſiegreichen Ländern erſtanden ſind. Wie er die Idee der „Corrida" in zwei prachtvollen Reliefs gebunden, die wie von ungefähr an indiſche Denkmäler erinnern, ſo könnte er — vor eine ſolche Aufgabe geſtellt — die Idee des ewigen Kampfes von Mann gegen Mann und Volk gegen Volk ſymboliſch in Stein faſſen. Weil er der Plaſtiker iſt, der zu abſtrahieren weiß, der das Geſetz der Fläche kennt und mit dem Schwung einer Linie mehr zu ſagen hat als alle die kleinen Könner, die ſich nur ans Leben klammern, wird er immer auch den nüchternen Aufgaben des Alltags gegenüber — und dazu gehören die Denkmäler dieſer nüchternen Zeit — irgendwie eine Löſung finden, die ſymboliſch im Stein verſöhnt. Denn Manolo iſt Plaſtiker, mag ihm ſüdliches Blut auch hier und da gefährlich werden, weil es ihn zu lieben und gefälligen Dingen verlockt, die hier nicht reproduziert werden. Auf der andern Seite aber iſt doch die Größe des reinen bildneriſchen Gefühls ſo evident, daß man dieſen Künſtler gern und willig als einen der Wenigen preiſen möchte, die große Tradition ferner Jahrtauſende wieder lebendig gemacht haben.

Zweifellos iſt ſeine Stärke das Relief, das heißt architektoniſche Plaſtik. Wie prachtvoll groß da allein im rhythmiſchen Zuſammenklang der rundgeführten Linien die Steinplaſtik eines weiblichen Torſos. Selbſt ein wenig gewaltſam eingeengt in die viereckige Fläche des Reliefs und aller akademiſchen Lehre trotzend, iſt dieſes Stück Muſik in Moll, müdes, dämmerndes Sein eines ſtrotzenden Körpers, der höchſte Luſt beſaß und nun im Traum verſinkt. Oder das Torero-Relief: Steht einem nicht im erſten flüchtigen Hinſchauen ſofort die Erinnerung an den Borobudur vor Augen? So primitiv und göttlich gefeſſelt die Erſcheinung! Und auch hier ein muſikaliſcher Klang wie ein Trauermarſch aus „Aïda". Aſſyrien, Babylonien, irgendwie gibt es aus uralten Erinnerungen heraus zu dieſen modernen Manifeſtationen eine Verbindung —.

Wuchtiger und unerhört aufſteilend dann das Relief mit dem Picador. Aufregend in dem kaum angedeuteten Umriß der Erſcheinung von Menſch, Pferd und Stier, ein Fortissimo, wie man es plaſtiſch ähnlich ſelten verdeutlicht ſah.

Daneben bukoliſch hingelagert die beiden im Relief zuſammengebundenen Ochſen. Man möchte an Etrurien denken, wüßte man nicht, daß Manolo der Künſtler wäre.

Endlich der Porträtplaſtiker: Das eine hier wiedergegebene Beiſpiel eines männlichen Bronzekopfes von 1913 iſt noch überſchattet von den Zeichen eines Rodin oder Medardo Roſſo. Aber der Menſch lebt in dieſem Kopf wie irgendein romaniſcher Kaiſer oder Biſchof in den alten Bronzeköpfen des 13. Jahrhunderts, die ihrerſeits wiederum der Kunſt Aſiens ſo nahe verwandt ſind, daß die Unterſcheidung oft ſchwer fällt. Und aus der gleichen Zeit die Bronze einer Winzerin (1912), die trotzend allem exotiſchen Hang,



Manolo. ȝalbakt. Stein. 1922.



Manolo. Die Ochſen. Stein. 1923.



Manolo. Der Picador. Terrakotta. 1917.



Manolo. Die Toreros. Terrakotta. 1922.

als reine Plaſtik ſo ſchön und groß iſt wie Beiſpiele, die ſich aus der Turbulenz eines öſtlichen und weſtlichen Kunſterbes unbewußt gegenüber ſolchem Aſpekt vors Auge ſtellen. Wenn irgendwo, dann bricht auf dieſen verhältnismäßig frühen Arbeiten Manolos der Sinn des echten Plaſtikers durch, für den die Form von vornherein untrennbar vom Material iſt.

Dieſer Manolo aber iſt einer von denen, die am Borobudur mitgearbeitet haben. Anders kann man ſich in dieſer erbärmlich nüchternen Zeit den Künſtler gar nicht denken. Der müßte Tempel bauen, Dimenſionen haben, Schöpfer werden können im Geiſte des ganz Großen, das unter dem Schutte der Vergangenheit ſchlummert. Anſtatt deſſen ſitzt Manolo in dem Pyrenäenſtädtchen Céret, vergeblich ausſpähend nach den großen Aufgaben, für die nicht einmal ein Nabob zu finden iſt. Fluch über dieſer Zeit, die ſoviel herrliche Kräfte hat und keine Möglichkeit beſitzt für ſinngemäße Aufgaben.



Rudolf Großmann.

Ludwig Tihanyi

Von *ERNST KÁLLAI* / *Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln*

Die Anfänge Tihanyis liegen ungefähr fünfzehn Jahre zurück. Sie fallen in die Zeit des ersten gesammelten Durchbruchs nachimpressionistischer Gestaltung in Ungarn. Eine Gruppe von acht Malern und Bildhauern schloß sich damals zusammen, um programmatisch bewußt die Wendung zum Neuen darzutun. Das Neue war ein gesteigertes, kraftvoll zugreifendes Lebensgefühl, das mit atmosphärischen Scheingebilden nichts mehr anzufangen wußte und sich, seiner mehr körperlich triebhaften als geistig bewußten Art gemäß, näher, handgreiflicher an die Natur heranarbeiten wollte. Nicht um sie einfach hinzunehmen, sondern um ihrem als beharrende Stofflichkeit und dreidimensionale Plastizität empfundenen Wesen eine menschlich ausdrucksvolle Prägung zu geben. Dies konnte nur durch eine über darstellerische Beziehungen hinauswachsende Form geschehen. Das Prinzip des Naturähnlichen wurde der inneren Einheit und Geschlossenheit des Kunstwerkes untergeordnet.

Für die meisten ungarischen Nachimpressionisten war dieser Schritt gleichbedeutend mit einer Anlehnung an Kompositionsformen der Renaissance. In ihren Werken kam das bejahende Sicherheitsgefühl des Erdhaften, pathetisch Selbstbewußten, Herrischen, zur Geltung. Magyarische Rassenzüge, die von einer selbst in der Hauptstadt des Landes fühlbaren bäuerlichen Ungebrochenheit und provinzialer Enge des Lebens zeugen. Tihanyi ist nicht so unproblematisch. Selbst die von 1913 stammende A b e n d l a n d s c h a f t trägt unverkennbare Spuren einer spaltenden und Achsen verschiebenden Intellektualität. Zwar hat die Natur ihre Bedeutung als stofflich gegenständliche Plastizität und geschlossener Bau beibehalten, doch ihr gelockertes Gefüge muß sich den Spannungen eigenwilliger psychischer Bewegungstendenzen unterwerfen. Dazu kommen allerdings noch ganz vorsichtig tastende Versuche, die Zweiheit von Naturkörper und Naturraum auf dem gemeinsamen Boden einer tiefer gelegenen Struktur aufzuheben. Dreidimensionale Naturgegenständlichkeit, eine intellektuell zersetzte deformierende Ausdrucksweise und eine Neigung zur abstrakten Baugesetzlichkeit des Raumes sind die Komponenten, die in Tihanyis Kunst bis auf heute bestimmend wirken.

Auf der L a n d s c h a f t 1921, in der B r ü c k e 1922 ist der Ausdruck durchgreifender und der trennende Abstand zwischen Körper und Raum geringer geworden. Doch die Natur als unzerstörbarer ausschlaggebender Grundstock des Bildes bleibt auch weiterhin bestehen. — „E i n M e n s c h u n d d i e z u i h m g e h ö r e n d e n B e z i e h u n g e n d e s G e g e n s t ä n d l i c h e n s i n d z u s a m m e n e i n S t ü c k R e a l i t ä t — j e n s e i t s v o m R e a l i s m u s." Diese Äußerung des Künstlers kennzeichnet den Kampf, den er ständig um die Selbsterhaltung seiner Raum- und Formgefühle gegenüber der Wirklichkeit und um die Durchdringung dieser Wirklichkeit mit seinem Stil- und Menschenwillen führen muß. Der Kampf ist tragisch, weil das Gegenständliche in ihm nicht einfach als Erreger des psychischen Geschehens betrachtet wird, der, einmal „erlebt", zu den übrigen Seelenabfällen des Unterbewußtseins wandert wie eine ausgepreßte Zitrone. Tihanyi will den Gegenstand in seiner beharrenden gerüstbestimmten Totalität b e s i t z e n, ihn von allen Seiten her in die harte Umklammerung des Bildes hineinbeziehen. Er will seine Realität durch die restlose Gegenüberstellung mit dem Lebensgefühl des Malers und Menschen zur unverrückbaren Gegenwärtigkeit erhärten. Und da dieses Lebensgefühl von der sozialen und geistigen Lage unserer Zeit her bestimmt: widerspruchsvoll und kompliziert ist, kann ein gerades harmonisches Verhältnis zum Gegenstand, ein friedliches gegenseitiges Zugeordnetsein von Bild und Natur nicht erreicht werden. Es ist ein unaufhörliches hartnäckiges Ringen, die Qual fortgesetzt sich erneuernder Spannungen, Überwindungen und Niederlagen.

Tihanyi ist kein Expressionist. Er hat die Leidenschaft und Ausdauer, den Scharfsinn und die Disziplin des Forschers, der jede Naturform rücksichtslos zertrennt und analysiert.



Ludwig Tihanyi. Abendlandschaft. 1913.
Sammlung Eckström, Stockholm.



Ludwig Tihanyi. Akt. Ölskizze. 1917.



Landschaft. 1921.



Porträtskizze. 1917.

Ludwig Tihanyi.

Und nur nachdem er den Gegenstand in dem Zusammenhang seiner letzten Gliederungen klargelegt, begibt er sich an die harte Arbeit des Zusammenfassens, die von Punkt zu Punkt fortschreitend, den Kreis der Einheiten nur allmählich erweitert und festigt.

Tihanyis Naturgestaltung kommt von Cézanne her, dessen noch zerbrechliches Baugesetz er dem gröberen und dichteren Stoff der eigenen Form entsprechend umgestellt hat. Der Schritt führte dem Kubismus zu, ohne das prinzipiell Äußerste desselben erreichen zu wollen. Dazu ist Tihanyi viel zu stark an die sinnliche Plastizität des ungarischen Lebensgefühls gebunden. Daher die ständigen Auseinandersetzungen in seiner Kunst zwischen organischem Wachstum und abstrakter Konstruktivität. Das Kräfteverhältnis zwischen diesen beiden Tendenzen ist sehr verschieden und neben hochgespannten Synthesen (Brücke 1922 z. B.), glücklichen Kompromissen (Stilleben 1922) finden sich Zusammenstöße katastrophaler Art, wahre Stilkrisen. Die neuesten Arbeiten zeigen ein entschiedenes Überwiegen der abstrakten Baugesetzlichkeit. Dies hängt mit dem mehrjährigen Aufenthalte Tihanyis in Deutschland zusammen, der die triebwarmen malerischen Impulse ungarischer Provinzialität zugunsten einer mehr straffen und bewußten Disziplin der Form verdrängt hat.

Diese Disziplin erweist sich als um so nötiger, da Tihanyi tief von dem Gefühl der gesellschaftlichen und kulturellen Zerrissenheit unserer Zeit durchdrungen ist. Er kennt die unfruchtbaren Spaltungen und Zuspitzungen des Zweifels und der zynischen Verneinung. Ist kein Idealist. Vermag die Wege nicht zu betreten, die ihm mit der Fiktion einer auch innerhalb bürgerlicher Lebenseinrichtungen objektivierbaren geistigen Hoheit und Unantastbarkeit über das Häßliche der Gegenwart hinweghelfen könnten. Das Leben wird von den Gegensätzen der Technik und Natur, von Seele und Geschäft, Schwärmerei und schneidendem Rationalismus, von Scheindemokratie und Klassenkampf hin und her gezerrt. Tihanyi kann das Bewußtsein dieser Tatsache nicht loswerden. Es liegt ihm in den Knochen. Daher die zwangsweise sich einstellenden Verzeichnungen und Deformationen. Das Reflektieren über Niedergang und Zerfall ist zum ständigen Lebensgefühl geworden, das lediglich die eigene notwendige Erfüllung und Rechtfertigung setzt, wenn es hinter äußerer harmonischer Wohlgeordnetheit den unentschiedenen Kampf mit Hemmungen hervorkehrt.

Selbst Stilleben und Landschaften tragen diesen Zug bohrender Problematik, wenn auch gemildert durch den Widerstand, welcher ihm von der psychischen Zerklüftung nicht ausgesetzten gegenständlichen Seite her entgegentritt. Die abgerundete Modellierung und der einfache räumliche Aufbau des Stillebens 1922 sind Ausnahmen, die in der ganzen neueren Entwicklung des Künstlers vereinzelt dastehen. Man vergleiche sie mit den spitzen, scharfkantigen Gliederungen, die sich in den Raum des Brückenbildes einkeilen und das Bildgefüge zu zersprengen drohen. Die neurasthenische Dialektik des heutigen Menschen, das Verschobene und Künstliche seines Gleichgewichtes treten klar zutage. Allerdings sind diese Hemmungen Voraussetzung für die außerordentlich konzentrierte Spannung, die in dem Bewältigen der zerstörenden Gegensätze liegt und das Bild, besonders auch durch die unverhüllte plastische Vehemenz seiner Farben zum stärksten Erlebnis werden läßt.

Das eigentliche Geltungsgebiet der Charakter- und Schicksalsproblematik Tihanyis ist seine Porträtmalerei. Es ist erstaunlich, mit welch zähem, grüblerischem Forschungseifer der Maler sich in die Züge seiner Modelle oder seines Selbstporträts vergräbt, um den, jeder repräsentativen Fassadenaufmachung entblößten Charakter erfassen und gestalten zu können. Enthüllungen kommen zustande, die um so eindringlicher, ja erschütternder wirken, da sie nichts mit zurechtstilisierender Satire oder fürsprechender Anteilnahme zu tun haben, sondern auf vorbehaltlos-sachliche Durchdringung des Charakters gestellt sind.

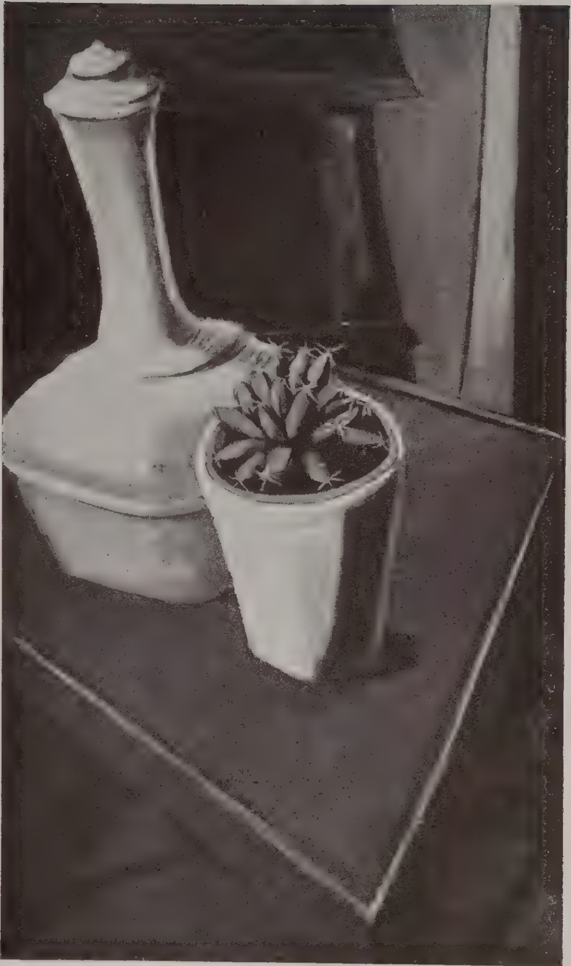
Man hat diese Charaktergestaltungen zu Kokoschka in Beziehung setzen wollen. Doch die Verwandtschaft bedeutet kaum mehr als eine notwendige Gemeinschaft von Motiven,

die in dem allgemeinen Niedergang der Zeit begründet ſind. Heute, wo Tihanyis Weg ſich ſcheinbar endgültig von aller maleriſchen Impulſivität getrennt hat, die vom Impreſſionismus kommend ins expreſſioniſtiſch Erregte zu münden pflegt, iſt der grundſätzliche Unterſchied ohnehin klar geworden, der den ungariſchen Maler von jeher einem Künſtler wie Kokoſchka entgegenſtellte. Kokoſchka erfühlt den Charakter aufgelöſt in augenblickliche pſychiſche Zuſtände und Inhalte, als intenſives Reflexſpiel vorübergehender Ausdrucksmomente. Tihanyi iſt bemüht, das Porträt von ſubjektiven und veränderlichen Beziehungen unabhängig, als eine in ſich begründete Wirklichkeit und Struktur zu geſtalten. Seine Schilderung iſt ſubſtantiell und konſtruktiv, ſie läßt das Geſicht als Syſtem feſtgefügter Gliederungen erſtehen, die in plaſtiſchen Härten und Ecken zum Durchbruch kommen.

Schon die Porträts der früheren Jahre waren auf dieſen Zug dreidimenſional gefügter, beharrender Gegenſtändlichkeit geſtimmt. Von einer maleriſchen Kultur aber, deren ſinnliche Schönheit vieles weich zu umhüllen verſtand, was da an pſychiſchen Defekten und Breſchen der Form gegeben war. In dem Maße jedoch, wie Tihanyis Charakter- und Schickſalsproblematik und damit pſychiſche Dynamik während der Kriegs- und Revolutionsjahre heftiger, zerklüftender wurden, ergab ſich zur Wahrung der gegenſtändlichen Geſchloſſenheit im Bilde die Forderung, dieſes Gegenſtändliche durch dicht aufgelegte Lokalfarben, klar umriſſene Flächen und ſtruktive Plaſtizitäten mehr und mehr zu erhärten. Das Selbſtbildnis 1920 zeigt, zu welchem Grade des menſchlich Ausdrucksvollen dieſer Entwicklungsgang bereits führte. Es gibt allerdings Fälle, wo die Häufung ſich drängender Charakterzüge im Figuralen und ſich kreuzender Energien im umſchließenden Raume dem Unorganiſchen und Manirierten verfällt. Doch ſelbſt an dieſen Stellen bleibt Tihanyis Kunſt Dokument eines hochwertigen ringenden Menſchentums. Und keine vorübergehende neuklaſſiziſtiſche Atempauſe des ſich ſchon wieder wohler fühlenden Bürgers ſollte uns darüber täuſchen, daß die ſoziale und geiſtige Problematik, die das Antlitz vieler Gemälde Tihanyis ſo verhängnisvoll entſtellt, ihre Aktualität noch keineswegs verloren hat.



Alfred Kubin.



Stilleben. 1922.



Brücke. 1922.

Ludwig Tihanyi.



Selbstporträt. 1920.



Porträt Kassák. 1918.

Ludwig Tihanyi.

Andre Nesnakomoff-Jawlenſky

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln[1] *Von MELA ESCHERICH*

Ich möchte auch einmal etwas malen," ſagte der kleine Andre, als er ſeinem Vater beim Malen zuſah.

„Gut," erwiderte Alexei v. Jawlenſky, „wollen wir ein Stilleben malen?"

„Was iſt das?"

„Du wirſt ſchon ſehen."

Nach dieſem Geſpräch ſtellte der Vater vor dem ſechsjährigen Knirps, der noch nicht wußte, was ein Stilleben iſt, einige Gegenſtände auf und das Kind malte ſie.

So entſtand eine Reihe — ausſtellungsreifer Arbeiten, Arbeiten von verblüffender Sicherheit der Hand und des Auges. Das Kind, das freilich in einer künſtleriſchen Sphäre heranwuchs, entwickelte früh ein erſtaunliches Farbengefühl. Befragt, warum es die Farben eines vorgelegten Gegenſtandes zuweilen verändere, vermochte es ſich mit Gründen zu rechtfertigen, die künſtleriſch durchaus ſtichhaltig waren.

In glücklicher Behütung, die der früh zutage tretenden Begabung alle Freiheit der Entfaltung ließ, vollzog ſich die weitere Entwicklung.

Andre Nesnakomoff-Jawlenſky ſtammt aus altem ruſſiſchen Adelsgeſchlecht. Er iſt 1902 zu Ansback bei Preli in Weißrußland geboren. Drei Monate nach ſeiner Geburt zogen die Eltern nach München, wo Alexei von Jawlenſky 1909 einer der Gründer der Neuen Künſtlervereinigung wurde, die in das damals etwas matt gewordene Kunſtleben Iſarathens den Sturmatem der neuen Zeit blies.

Es iſt nicht unweſentlich, daß der junge Andre gleichſam als Lagerkind der Stoßtruppen unſerer heutigen Kunſt aufwuchs, daß Kampfesnaturen wie Erbslöh, Kanoldt, W. v. Bechtejeff, die Werefkin und die ſpäter als „Blaue Reiter" in geſondertem Geſchwader vorſtürmenden Kubin, Kandinſky, Marc in der väterlichen Werkſtatt aus- und eingingen und der Knabe hier Eindrücke empfing, wie ſie ſich andern erſt viel ſpäter, meiſt als etwas der Enge des Elternhauſes feindlich Entgegengeſetztes erſchließen.

Der Ausbruch des Krieges beendete den Münchener Aufenthalt und die Familie überſiedelte in die ſüdliche Schweiz.

Jetzt begannen beſtimmte künſtleriſche Eindrücke zu wirken. Ein Gemälde von van Gogh erregt die Phantaſie des heranreifenden Knaben, und es entſtehen einige Bilder in Goghſcher Manier. Dann folgen Verſuche in einer delikaten Graumalerei, die franzöſiſche Einflüſſe verraten.

Nun offenbart ſich mehr und mehr mit einer keinen Zweifel laſſenden Beſtimmtheit die Malernatur.

Es iſt keine vorgreifende Übertreibung, zu ſagen, daß es nicht viele Maler gibt, die ſo in der Farbe zu Hauſe ſind wie Nesnakomoff-Jawlenſky; nicht viele, bei denen wir die maleriſchen Mittel ſo als Selbſtverſtändliches, als allein Zuläſſiges für den Ausdruck empfinden. Die Farbe, nach der ſchon das Kind griff, wird Sprache . . .

Der Siebzehnjährige malt einen „Schneefall", ein Bild, merkwürdig in Technik und Stimmung. Da iſt eine Landſtraße, die ſich zwiſchen winterlichen Feldern zum Horizont totläuft. Alles nur raſch angedeutet, faſt ſtenographiert, faſt nichts zu ſehen vor lauter Flocken. Es iſt nur von den Flocken die Rede. Sie ſind ſehr groß und ihr Niederwirbeln hat etwas ſchickſalhaft Bedrückendes; aber ſie ſind doch auch ſehr ſchön, glänzend wie zarte Seide und voller Farben. Man fühlt den Grundton einer leiſen Melancholie, durch die ein zärtliches Lächeln vibriert.

Wir haben heute im allgemeinen ein wenig Angſt vor der „Stimmung", die in unſerer Vorſtellung als die Kehrſeite des Impreſſionismus ſteht. Und dennoch wiſſen wir, daß

[1] Die Photos ſind mit Genehmigung von L. D. Ben Soliman reproduziert.

keine Kunst ohne Stimmung auskommt. Nur die Gefühlsakzente variieren. Der „Schneefall“ könnte trotz seiner Sonderstellung als ein Beispiel herangezogen werden, wie weit sich der moderne Stimmungsbegriff von dem impressionistischen entfernt.

Was sich hier bereits ankündigt, bricht sich in den folgenden Jahren — mit einem starken stilistischen Umbruch — Bahn: Die besondre Einstellung zur Natur. Der Künstler weicht in diesem Punkt von dem expressionistischen Prinzip ab, das in den Erscheinungen das Typische sucht. Er wählt als Motiv den Zustand. Das bedingt Stimmung. Aber die Stimmung entspringt nicht passiver Impression, sondern dem Vorgang. So betont sich in den Landschaften das kosmische Ereignis: Schneefall, Wind, Hitze, Regen, Kampf der Jahreszeiten. Kosmische Dramen, die zum Mythus führen ...

Zwar stellen sich diesem phantastischen Eindringen in die Natur zuweilen Hemmungen entgegen, wie sie jede innere Entwicklung mit sich bringt. Stunden des Zweifels, des Überdrusses. In einer solchen ist das leidenschaftliche Allegro „Allein“ entstanden, das als befreiender Gefühlsniederschlag bewertet werden muß: Der Ringende, der in das Ungeheure hineinstürmt. Natur! Andern angenehme Vedute, ihm höhnisch Schweigendes.

Solche persönlichen Gefühlsnoten klingen vereinzelt auf. Im allgemeinen tritt das Bekenntnis hinter dem Motiv zurück. Ein Beweis von Disziplin ...

Die Abbildungen geben leider keinen Begriff von der Qualität der Darstellungen, da alles in der Farbe liegt. Die Farben sind stark, von sonorem Klangreiz. Sie wirken weithin, aber das intime Zusammengehen der zuweilen auf das Feinste abgestuften Tonwerte verlangt auch wieder nahe Betrachtung.

Das „Schloß bei Nacht“ ist von außerordentlichem Farbenreiz. Die Gehaltenheit der reichen Farben in einer gedeckten, gespannten Stimmung, die von dem Hervorleuchten der hellen Schloßmauern fast dämonisch durchbrochen wird, wirkt ereignishaft.

Der „Scirocco“ ist eines jener Motive, die man kosmische Dramen nennen möchte. Die Landschaft ist nur kurz notiert in einer summarischen Aufteilung von Breite und Tiefe, horizontalen und vertikalen Linien. Aber darüber hin spielt das Drama von Sonne und Wind. Die Hitze lastet. Sie umschleiert als ein alphafter Ballast den glühenden Sonnenball. Dunstfetzen ziehen brütend um. Da weht Staub auf. Heißer Wind jagt ihn jauchzend in farbiger Woge hoch. Dazu als heitere Glosse zu dem Pathos des Vorgangs: Ein Männlein kämpft mit seinem entflatternden Schirm.

In diesen kosmischen Phantasien schlägt das Slaventum durch. Der Künstler, der Rußland nie gesehen hat, sieht es in seinen Träumen. Unendliche Verkettung von Traditionen der Kultur und des Blutes stellt ihre Forderung. Mitten unter den Bergriesen der Schweiz oder in dem sanften Gehügel des Taunus — der Künstler lebt in den letzten Jahren in Wiesbaden — entstehen Landschaften, von denen jeder glaubt, sie müßten in Rußland gemalt sein. Immer wieder diese Breiten und Weiten und langen Straßen, und wo ein Dorf auftaucht, sind es die charakteristischen Umrisse eines russischen Dorfes!

Rußland ist Mutter, ist Geliebte ... Die glutvollen Farbenakkorde erinnern an russische Trachten, an russische Lieder. In Bildern wie „Winters Abschied“, deren naive volkstümliche Poesie kritisch nicht zerpflückt werden darf, lebt der mythologische Geist des slavischen Märchens.

Es bleibt abzuwarten, ob diese leidenschaftliche, durchaus nicht literarisch erfühlte, sondern ganz impulsive, ganz instinkthafte Hingabe an das Rassentum ein Durchgangsstadium ist, oder ob sich in ihr der entscheidende Weg in die Zukunft öffnet.

Im letzten Sommer erhielt der Künstler Auftrag, die Trauerhalle des alten romantischen, auf einsamer Höhe gelegenen Sonnenberger Friedhofs auszumalen. In Wiesbaden blieb das Ereignis nahezu Geheimnis; aber die Sonnenberger Bauern haben ihre ehrfürchtige Freude an dem Werk. Merkwürdig, wie gut Bauern und Kinder die moderne Kunst verstehen! Manchen Leuten freilich ist die Kunst Nesnakomoff-Jawlenskys ein blaues Rätsel.

Aber Hodler hat seinerzeit mit dem Vierzehnjährigen Handzeichnungen gewechselt, um ihm seine Hand zu weisen ...



Andre Nesnakomoff-Jawlenſky. Allein.



Andre Nesnakomoff-Jawlenſky. Scirocco.



Andre Nesnakomoff-Jawlensky. Schloß bei Nacht.



Andre Nesnakomoff-Jawlensky. Winters Abschied.

Marcel Gromaire

Von NOËL BUREAU / Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Unter den Künſtlern ſeiner Generation ſteht er allein. Er folgt niemand, und ſeine ſtarke Perſönlichkeit hat ſeine Nachfolger beizeiten müde gemacht. Sein neuer Zulauf hat ihm, da er ohne Zugeſtändniſſe und Anlehnungen iſt, zahlreiche Verleumder gebracht. Indeſſen erweckte er in den Salons das allerhöchſte Intereſſe, und die Ausſtellung, die er voriges Jahr in der Galerie de la Licorne hatte, ergab Einſtimmigkeit der Beurteilungen, auch von ſeiten der Genoſſen, weil eine gut geordnete und klare Einheit des Werkes und der Fortſchritte darin feſtzuſtellen waren.

Hinter ſeiner amerikaniſchen Brille kreiſt ſein Blick, der eines nordiſchen Menſchen voller Demut, Ruhe und Offenheit, um die Dinge, dringt in die Schatten, verwundert ſich über das Licht — iſt ſo empfindlich, vielleicht durch das Erbteil aus heimatlicher Erde, für das Hell-Dunkel flämiſcher Innenräume mit der Intimität ihrer warmen Streiflichter auf den Schwellen, für die durch halboffene Fenſter hereinblickenden Landſchaften. Aber unter dieſer Anmut verbirgt ſich ein feſter Wille, der ſich nicht damit begnügt, die Dinge zu umkreiſen, ſondern ihnen an Herz und Seele geht.

Als moderner Menſch mit der Großſtadt verwachſen, mit ihrem Fieber und dem Geiſteszuſtand ihrer Maſſen verſteht er die Seele der Bauern, das Abgegriffene, aber Ungehobelte darin und ihre inſtinktive Herbheit ebenſogut wie die der Städter.

„. . . aux durs
yeux que leurs paupières ne mouillent, et leur hâte
à donner de la tête aux angles de leurs murs
en suivant vers la nuit leur âme inassouvie
de Demains! et l'angoisse de leur nuque plate
à quêter les venir d'une éternelle envie . . .“[1].

Als unerbittlicher Beobachter führt er uns mitten hinein ins Geheimnis des wirklichen Lebens, der Quelle, daraus eine mächtige Suggeſtionskraft entſpringt. Der Menſch wie die Gegenſtände werden auf der Leinwand nicht in der gewöhnlichen Erſcheinung, ſondern der ihnen eigenen Weſensart entſprechend feſtgehalten. Die von ihnen ausgehende Erregung iſt ſynthetiſcher und allgemeiner Art.

Auf einem Bahnhof iſts, zwiſchen der Haſt der Beamten und Reiſenden, die Härte des Abſchieds — Spleen, Unbekanntes, Träume brauen — die rote Scheibe wie ein Alarmruf. Weiter hinten ein erſter Tunnel. Eine Ecke dichten, ſchweren Himmels . . .

Dann das Innere eines Metro-Wagens. Die harte, fahle Beleuchtung auf all dieſen Menſchen, die das gleiche unentrinnbare, unſinnige Geſchick zu unterjochen ſcheint; die an die tägliche Notwendigkeit gefeſſelt ſind und wie fortgeriſſen ſcheinen, hinein ins Rollen.

Wieder wo: die Tiefe eines Kramladens, wo die Seele der Dinge um den Pfeife rauchenden Höker herum ſchummert. — Und das Meer: ein Dunſtſtreif, quer durchgezogen, ſcheint eine Unendlichkeit hinter ſich zu verbergen.

In der laſtenden Stille des Schattens, durch den ein beleuchtetes Fenſter bricht, ſpielt das Licht auf den harten Geſichtern dieſer Bauern: ſie klagen mit runzligen Stirnen an, die herkömmlichen Kümmerniſſe, den Erwerb, den Kampf mit der nährenden Erde. Das Geſicht einer vom Rücken geſehenen Frau dürfte die gleichen Dinge verraten.

Und lichtvolle und nüchterne Landſchaften, wie die Kompoſitionen von eigenem Charakter, mit ſcharfer Herausſtellung des Weſentlichen, Umfaſſenden. Ferner Porträts, die ebenſo endgültige Charaktergeſtaltungen ſind. Und andres, Zeichnungen, Studien, Entwürfe, Einfälle, alle von gleich tiefem Empfinden durchtränkt.

---

[1] René Ghil = le Pantoun des Pantoun.

Das Synthetische in der Darstellung des leitenden Gedankens, das ohne Ornamente, oft unter Vernachlässigung der Einzelheiten und dabei so sehr im Einklang mit dem Wollen der heutigen Architektur arbeitet, verläßt jedoch niemals das Leben, schlägt nie zur Anekdote um oder gar zur Karikatur. Und so viele Fehler vermeidet Gromaire, wenn sein Wissen, sein feines Gefühl ihn zu einer allgemeinen Idee durchdringen lassen, vor allem darum, weil er in erster Linie Maler bleibt.

Er hütet sich, sowohl die Form zugunsten der Idee zu vernichten als der Natur zu folgen, ohne sie in den Dienst seines leitenden Gedankens zu stellen und scheint seine Begeisterung aus der Materie selbst zu schöpfen, die Begeisterung eines Überzeugten, dessen geduldiger aber steter Drang nach vorwärts, ähnlich wie bei den Primitiven, keinen Zweifel kennt. Und diese kraftvolle Begabung ist harmonisch ausgeglichen, einem Rhythmus unterworfen, derart, daß jede Einzelheit sich der Gesamtheit einordnet, ein gemeinsamer Grundakkord das Ganze zusammenhält.

Bei seinem Suchen nach der Form weiß Gromaire, daß die Verwirklichung mehr subjektiv als objektiv ist, daß die Gestaltung der Massen von der Natur dessen abhängt, der sie gestaltet, daß die Aufzeichnung einer gewissen Lebensäußerung von mitwirkenden andern Lebensformen abhängt, daß die dargestellten Inhalte in beständigen Beziehungen zueinander stehen und daß sie, in ihrer Verknüpfung mit der schöpferischen Idee, zu einer logischen Harmonie beitragen. Die bildliche Auslegung ist also nach allen Richtungen hin erweiterungsfähig.

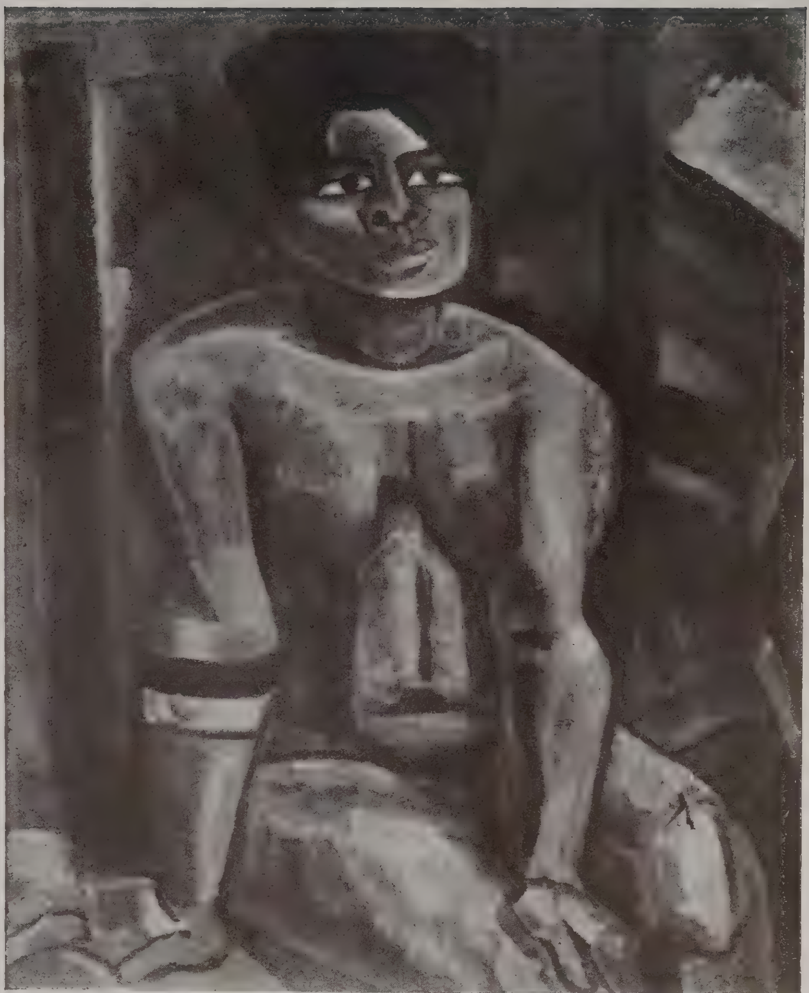
Eine Reihe Zeichnungen, die Gromaire vergangenes Jahr auch in der Galerie de la Licorne ausgestellt hatte, zeigte, mit welcher Sicherheit er die Formen zu handhaben versteht, ihnen jenen Rhythmus zu geben weiß, der ihm eignet. Erste Niederschriften, sehr sauber, wo die Linie nicht wieder aufgenommen wurde. Der Künstler findet sich im Einklang mit dem darzustellenden Gegenstand, er bringt ihn zu Papier ohne viele Anläufe, ohne Verbesserungen. Das oft gewagte Spiel der Schatten ist von gleicher Einfalt.

In seinen Porträts treibt ihn ein architektonisches Bedürfnis zu einer Analyse der Flächen. Er baut in großen Blöcken, die das Licht beseelt und zu einem Ganzen vereint.

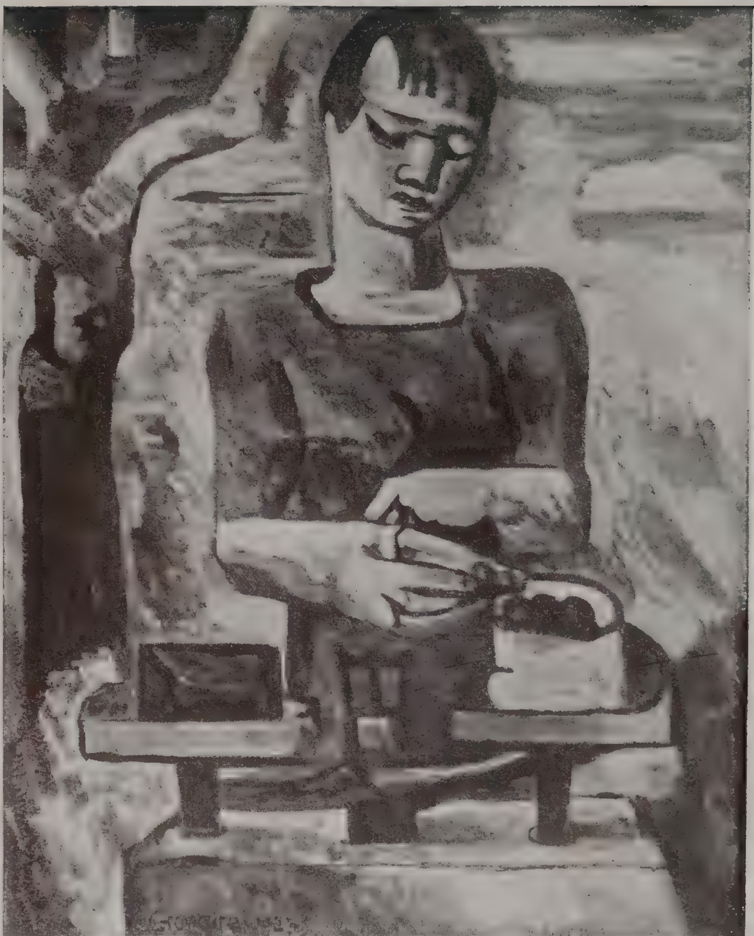
Was die Bewegung anlangt, so hält die Form sie in ihrer ursprünglichen Notwendigkeit fest, einfach dadurch, daß sie ihr ihre Freiheit läßt, ihren Ablauf bis zum Ende einfängt oder aber auch ihn kürzt; der Strich folgt allen Abstufungen der Verminderung oder Beschleunigung. Ein ungeübtes Auge könnte ihn für zu synthetisch halten. Doch wäre dies irrig: unter den harten Stoffen liegen sehr lebendige Muskeln. So sehr auch die Hand der „Frau mit der Wage", die die ganze Haltung zusammenfaßt, vergrößert ist, sie ist darum nicht weniger wirklich, bleibt Teil des Gesamtkörpers, dem sie durch ihre plastische Funktion verbunden ist, und diese ist der eigentliche Nerv der ganzen Komposition.

All das, Form, Bewegung, ist von der Farbe bestimmt. Gromaire ist nicht das, was man gemeinhin einen Koloristen nennt. Seine freiwillig beschränkte Palette zwingt ihn zu einer Strenge, die seinem Temperament zu entsprechen scheint. Er geht von den Erdfarben aus und gestaltet ihren Ausdruckswert durch Beziehungen von instinktiver Gerechtigkeit. Die Festigkeit der Paste geht zusammen mit der Festigkeit des Aufbaues. Das Gegengewicht der Klänge wird besonders fühlbar in der Behandlung gewisser Akkorde, des Rot und Blau vor allem, eines prächtigen Blau, das unabhängig von seiner Beziehung zum Ganzen dem Auge schon eine tiefe Freude bereitet.

Trotz der Düsterkeit der Obertöne hellt er seine Malerei durch feinfühliges Zutun von Weiß auf, hängt gewissermaßen Licht darum und erreicht so eine Kraft der Lichter, die dem Reichtum der Schatten in nichts nachsteht. Die Verschiedenartigkeit in der Behandlung der Vorwürfe, steinerner Architekturen, des Eisens, Wassers, Himmels, der Anatomie, stellte sich mit der Einheit der Mittel und Absichten ein — er erreichte die Wirklichkeit, nicht in der Aufweisung der Zeichnung und des Anblicks, den die Natur bietet, sondern durch eine Umgestaltung der Form und der Farbe. Und gerade in



Negerin.



Frau bei der Wage.

Marcel Gromaire.



Marcel Gromaire. Untergrundbahn.



Marcel Gromaire. Banlieue (Parifer Vorftadt).

dieser doppelten Umformung offenbart sich der wesentliche Rhythmus, jener Rhythmus, der die Ursprünglichkeit des Künstlers bezeugt. Was aber ist diese Ursprünglichkeit wert?

Im Lauf der Zivilisationen spiegelt die Kunst die Zeiten, klagt, je nachdem, die Vorherrschaft des Geistes über die Materie oder die entgegengesetzte Lage an. Der Künstler beobachtet; der lehrreiche Aufeinanderprall der beiden ewigen Kräfte bringt sein eignes Empfinden ins Gleichgewicht zu den herrschenden Zeitströmungen. In einer Epoche mannigfaltigen Suchens, Tastens, mannigfaltiger Irrtümer faßt er Vertrauen zu neuen Wünschen, die er in sich aufsteigen fühlt, zu Wünschen, die darauf zielen, einer neuen Einstellung genugzutun.

Sind wir auf dem Weg zu einer Erneuerung unsrer geistigen Einstellung? Die Kunst eines Gromaire scheint uns einige Hoffnung darauf zu geben. Der Vorstoß, den sie macht, hat etwas von wiedergefundener Naivität, von Verjüngung.

Die Wissenschaft, befreit von einer Vergangenheit voller Irrtümer, neigt, trotz ihrer Ängste, zu einer Unterwerfung unter die Geistigkeit, die sie aus sich heraus wird freimachen können. Und diese Geistigkeit wird die Oberhand behalten. In der Kunst zeigt sie sich schon durch eine stetig wachsende Neigung für eine synthetische Gestaltung der Form — eine Vorliebe, die man am Beginn aller großen Epochen findet. Haben wir bei unsern Naturalisten nicht ein sehr starkes Bedürfnis zum Konstruktiven? Aber andre zeitgenössische Künstler verrannten sich in allzu großer Reinheit — indem sie die Fäden zerrissen, die sie mit der Natur verbanden, unterdrückten sie sich selbst. Von den einen sich freihalten durch Bewahren eines stärkeren Teiles von Geistigkeit, sich hüten, in den Irrtum der andern zu verfallen, menschlich bleiben durch Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse des Zeitempfindens und ein Vorausahnen des morgigen, das scheinen die Grundlagen der Kunst Marcel Gromaire's zu sein.

Man darf nicht glauben, daß er in einer solchen Orientierung seiner Persönlichkeit das Vergangene leugnen wolle. Nur zu deutlich fühlt er in sich die Kraft der alten Säfte und bringt den großen Meistern eine tiefe Verehrung entgegen, die aus großer Demut entspringt; und die seiner Erde, die van Eyck, die van der Weyden wachen über seinen Bemühungen.

Und so entsprechen seine Bedürfnisse den unsern: Kraft, Tiefe, Synthese. Wie er suchen wir das Treibende des Lebens in seiner gedrängtesten Form einzufangen, streben wir nach seiner umfassendsten Erweiterung, nach engster Anteilnahme unseres Wesens an dem Rhythmus, der alle Dinge durchschwingt; und also stellen wir uns ihm zur Seite mit um so größerer Begeisterung. Übers. E. W.



Alfred Kubin.

Der Bildhauer Mateo Hernandez

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln — *Von RENÉ JEAN*

Unter den französischen Künstlern, die regelmäßig in den Pariser Salons ausstellen, findet man sehr wenige ausländische Bildhauer. Das kommt wohl daher, daß die Skulptur, mehr noch als die Malerei, seit der Renaissance von französischen Künstlern beherrscht wurde. Bildhauer ersten Ranges sind immer selten gewesen. Jede Generation zählt nur wenige, und es scheint, daß Frankreich der klassische Boden der Bildhauer geblieben ist, denn ihre Reihe läuft, um nur von Toten zu reden, ununterbrochen von den romanischen Meistern bis Rodin.

Spanien hatte seit Alonzo Cano keinen Bildner in Stein oder Bronze. Heut ist unter denen, die für die plastische Kunst begeistert sind, Mateo Hernandez einer der interessantesten, einer der seltenen, die nicht unter unmittelbarem französischen Einfluß stehen.

Er ist in Béjar, nicht weit von Salamanca, geboren, in einer rauhen Gegend, deren Granitberge bis zu 2750 m aufsteigen. Der Stein ist also in gewisser Weise von vornherein die Grundlage seiner Gestaltungen gewesen.

Unter allen zeitgenössischen Bildhauern gibt es außer Joseph Bernard kaum einen, der in gleichem Maße das Gefühl für die Verwendung des Steins, für seine Einbeziehung ins Werk hat. Die härtesten Arten schrecken Hernandez nicht, im Gegenteil, sie ziehen ihn an. Er scheint mehr Vergnügen darin zu finden, Granit, selbst Basalt, zu bearbeiten als irgend ein weicheres Gestein. Ist auch das Holz ihm vertraut, so glaube ich doch nicht, daß er je ein Stück Marmor berührt hat. Aber man hat von ihm in den Salons der Société Nationale, dem Herbstsalon und dem der Unabhängigen zahlreiche Bildwerke zu sehen bekommen, die er aus Blöcken herausgearbeitet hatte, deren sich andre Künstler, die direkte Arbeit in Stein als öffentliches Aushängeschild benutzen, nie — und mit Grund — bedient hätten.

Diese direkte Arbeit liegt in der Natur von Hernandez. Er hat sie zum erstenmal als Elfjähriger angewandt, als seiner Zeit sein Vater, ein Architekt, dem man interessante Bauten im Bezirk von Salamanca verdankt, ihn ein Kapitell behauen ließ, was ein alter Arbeiter, der über das Gelingen sehr verdutzt war, für unausführbar erklärt hatte. Dann machte er, fast ohne Vorbildung, mit 23 Jahren für ein Hospital seiner Vaterstadt einen lebensgroßen Christus aus hartem Holz. Diese und einige andre Arbeiten lenkten die Aufmerksamkeit von Kennern auf ihn, und ein Stipendium führte ihn bald an die Akademie in Madrid. Wenig nur leistete er in dieser Hauptstadt. Ihn zog Paris an. Nach einer ersten Reise kehrte er 1913, kaum der französischen Sprache mächtig, dorthin zurück und ließ sich dort endgültig nieder.

Seine Anfänge unter französischem Himmel, die Schwierigkeiten, mit denen er zu kämpfen hatte, sind zur Erörterung noch nicht reif. Das Leben eines Künstlers gehört der Menge erst dann, wenn sein Werk sich durchgesetzt hat. Es genüge darum jetzt die Mitteilung, daß die Besucher des Museums für Naturgeschichte, die am Morgen durch die Menagerie spazieren, dort noch heute einen Bildhauer an der Arbeit sehen können an einem Granitblock, den Meißel in seiner Hand, den Stahlschlägel in der andern. Er modelliert sein Werk durch fortgesetzte Abschläge, genau wie andre es durch Hinzutun gestalten. Die Formen zeichnen sich Punkt für Punkt ab, tauchen auf aus dem Granit, dem Diorit oder gar Basalt. Wenn sie dann genauer werden, glättet sie der Meißel nur noch, er holt die Feinheiten fast Stäubchen um Stäubchen heraus, denn kein Fehlschlag ist mehr ungeschehen zu machen. Das erfordert naturgemäß einen sehr sicheren Blick und ein ungewöhnliches Gefühl für Proportionen. Wenn man im Salon ein Werk wie den Königsadler, den Hernandez voriges Jahr einschickte, sieht, bewundert man die Kernigkeit der Formen und zugleich die wilde, majestätische Hal-



Mateo Hernandez. Schimpanse. Schwarzer Granit.



Mateo Hernandez. Seelöwen. Schwarzer Granit.



Kondor. Schwarzer Granit.



Marabu. Granit.

Mateo Hernandez.

tung des mächtigen Vogels, und gerade das soll man bewundern. Aber man bedenke die lange Bearbeitung eines solchen Stückes, die vielen Tage, an denen der Meißel diesen Schnabel formte, der sich straff und fein wie Metall krümmt! Kräftig mußten die Schläge sein, um einen Stein zu bezwingen, der die härtesten Werkzeuge rasch stumpf macht. Kraftvoll mußten sie sein, aber auch zart manchmal, damit etwa die feine Spitze, in die der Schnabel des Raubvogels ausläuft, nicht durch einen ungeschickten Schlag auf immer zerbrochen wurde. Werke voll zärtlicher Geduld sind das, wie jene, die die Orientalen vergangener Jahrhunderte uns hinterlassen haben. Wir sind hier sehr weit entfernt von jenen plastischen Werken, bei denen als unangenehmes Gerüst oder lästige Krücke das Stück stehen blieb, das den Arm, das Bein, das Schwert oder sonstige Beigaben stützt.

Wen soll man als Lehrer loben dieses Bildhauers aus Instinkt, der die Tiere gebildet hat, weil ihr Studium ihn den Menschen kennen lehrt, der in mancher Büste, manchem Vogel, manchem Säugetier gezeigt hat, daß er einer der eindringlichsten Schilderer des Lebendigen ist? Ich glaube, daß er allein die Unterweisungen seines Vaters, den er mit 13 Jahren verlor, gelten läßt. Hören wir ihn selbst, wie er, immer arbeitend, sich herbeiläßt, Erinnerungen auszugraben: „Mein Vater sagte mir . . .“ Und jedesmal, wenn er so beginnt, kann man einen Aphorismus notieren, der seine Kunst irgendwie erklärt. „Mein Vater sagte mir: Wenn man sein Haus nicht im Kopfe hat, ehe man die erste Hacke ans Fundament setzt, wird nichts Gescheites draus werden.“ Und man denkt an das Werk, das aus dem ungestalten Block erstehen soll, der noch grau ist vom Staub, den die Jahrtausende auf seiner Oberfläche absetzten. Um ihn mit dieser kühnen Sicherheit anzugreifen, dazu muß der Künstler freilich das endgültige Werk schon durchgearbeitet haben, muß es fest im Kopf haben wie der Architekt sein Haus. Das einmal begonnene Bildwerk muß im gleichen Geist bis zu Ende geführt werden. Wenn es der Idee entsprechen soll, der es entsprang, darf der Bildner keinesfalls irren. „Mein Vater sagte mir: Sei demütig, am meisten gegenüber den Kleinformen.“ Und man bedenke, daß die Demut Grundlage der Werke von Hernandez ist. Demut vor der Natur, die alles umfaßt und über allem steht, denn, sagte er: „Man versteht die großen Meister nicht, wenn man nicht beständig die Natur befragt.“ An keinen Gegenstand geht er mit einer vorgefaßten Meinung heran. Er hat auch kein System. Er geht nur darauf aus, dem Leben so nahe als möglich zu kommen, die Geistigkeit, den Charakter seiner Modelle soweit als möglich zu enthüllen. Vor jedem einzelnen von ihnen will er alles vergessen, was er je gesehen, je gemacht hat. Er setzt sich davor mit der Verwunderung eines Kindes. Jegliches Wesen wird ihm in allen seinen Einzelheiten eine neue Offenbarung. Das Leben darstellen, heißt nicht, es auf wenige schematische Formen bringen, es in Linien umsetzen, die mit dem Zirkel meßbar sind, es bedeutet vielmehr, dies Leben mit immer größerer Wahrhaftigkeit zu bannen, mit stets wachsender Demut.

Man hat Hernandez vorgeworfen, er beschäftige sich zu sehr mit dem lebenden Modell, vernachlässige die Anatomie. Aber was hat ein Skelett mit den lebendigen Muskeln eines geschmeidigen Tieres zu tun, deren Ausdruck, allein durch das Atmen, mit der Sekunde wechselt! Wenn man Leben haben will, wendet man sich nicht an den Tod. Grabesluft umweht solche totgeborenen Werke, die aus einem einzigen Wunsch, dem nach der äußeren Erscheinung, entstanden sind, und die darum das Streben nach verminderter, herabgesetzter Spannung beherrscht. Das Leben muß am Leben studiert werden! Dem Dünkel der Nichtkönner aber sei es überlassen, in unschöpferischer Freude mit ihren ärmlichen Gedanken eine unfruchtbare Wissenschaft zu entfalten.

Daß ein von solchen Grundsätzen durchdrungener Künstler ein bedeutender Porträtist ist, darf nicht wundernehmen. Indessen hat Hernandez sehr wenige Bildnisse gemacht. Ich glaube fast, er beginnt keines ohne eine gewisse Furcht. Denn die Aufgabe ist lang, sehr lang für einen Künstler seiner Art. In dem vom Geschäft durchtränkten

Leben unserer Tage ist die Zeit kostbar, obgleich man sie mit Nichtigkeiten vertändelt. So geschieht es, daß manches Modell, das um jeden Preis sein Bildnis in einem jener Stoffe haben wollte, die den Jahrhunderten Trotz bieten, müde wird, die notwendigen Stunden dafür zu opfern und das Werk für fertig erklärt gerade dann, wenn der Künstler an die Feinarbeit herangehen will. Und das Bildnis bleibt stehen, ohne daß der Künstler die Gesamtheit seines Wollens hätte ausdrücken können. Ähnliches Mißgeschick, man möchte sagen, ähnlicher Verrat, begegnete ihm oft. Gestern noch ließ ihn einer seiner Landsleute, dessen reines Profil hieratisch aus einem herrlichen Granitblock aufstieg, einer Laune folgend, allein vor dem Bild, das sich gerade von der Materie frei machte und ein flammendes, geheimnisvolles Leben entfaltete.

Daher auch hegt Mateo Hernandez eine besondere Zärtlichkeit für die Tiere. Er hat bis zu Ende jene schwarze Panterin verfolgen dürfen, die nun dem Baron von Rothschild gehört, jenes massige Nilpferd, das vergangenes Jahr im Herbstsalon war, jene Seelöwen der Société Nationale und jene letzten Schöpfungen, wie den Löwen, den Schimpansen oder den Elefanten; ferner verschiedene Hirsche und Schafe und unter den Vögeln einen Geier, einen Haubenkranich, einen Kondor und andere. Eine wahre Menagerie schafft das Talent eines Bildhauers, dessen wirklichkeitszugewandter Geist den gewisser chinesischer Tierbildner zu umfassen scheint, die D'Ardenne de Tizac kürzlich in einer Ausstellung im Museum Cernuschi vereinte.

Augenblicklich hat er einen jungen indischen Hirsch als Modell gewählt, der bewundernswert in seiner Anmut und der furchtsamen Milde seines Blickes ist. Er schleicht auch um die andern Tiere, er arbeitet an andern Plänen, so sehr und so heftig, als ob seine Träume sich verwirklichten. Es wird darum keinen Käfig im Tiergarten geben, vor dem er nicht einen Block aufgestellt haben wird, aus dem er eine neue Form des Lebens hervorzaubert.

Realismus, gewiß, sofern man darunter eine Kunst versteht, die auf der Wirklichkeit aufbaut, die das Lebendige wie ein Mysterium anruft, das man stets nur hat streifen können und das immer fortbesteht, gleich beunruhigend, gefeiert von der unersättlichen Begeisterung der Künstler seit den Tagen der gravierten Knochen bis auf unsere Zeit. Aber eine realistische Kunst, die das volle Bewußtsein ihrer Würde und ihres Adels hat, aus der die Seele des Künstlers leuchtet, in einem Stil, der die Formen adelt und mit innerer Flamme alle Gesichter erhellt, eine Kunst, die keinen Meister nachahmt, und deren Urheber keinen andern Ehrgeiz kennt, als sich so sehr als möglich dem Leben zu nähern, ähnlich wie jener Maler, von dem Plinius spricht. Diesen fragte man, welchen unter seinen Vorgängern er sich zum Vorbild genommen hätte, worauf er antwortete, indem er auf eine Menschenmenge wies: man müsse der Natur selbst folgen, nicht einem Künstler . . . Übers. E. W.



Bildnis der Frau von Lascano Tegni. Rosa Granit.



Der peruanische Dichter Ventura García Calderón.

Mateo Hernandez.



Die geängstigten Musen.



Römische Landschaft. 1922.

Giorgio de Chirico.

Giorgio de Chirico

Von G. CASTELFRANCO-Florenz
Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Um die verschiedenen einander folgenden, manchmal entgegengesetzten künstlerischen Tendenzen zu kennzeichnen, pflegen Maler, Kritiker und Kunstliebhaber in Italien allzu oft politische, der sturmbewegten Geschichte Europas im letzten Jahrhundert entlehnte Schlagworte anzuwenden.

Nach mehreren unbeständigen Revolutionen sprach man vor einigen Jahren von Reaktion, heute gebraucht man das friedliche, vielversprechende Wort „Restauration".

In alledem steckt jedoch mehr als eine unfruchtbare, wenn auch verständliche Unruhe; es ist tatsächlich eine starke Reaktion gegen den französierenden Impressionismus und die ihm verwandten Formen des lokalen, engbegrenzten Verismus. Es ist die Wiedererstehung einer Kunst, die im Gemälde wieder auf das Dramatische und Phantastische hinlenken will, das man durch die Komposition, sorgfältige Ausführung und lyrische Interpretation des Vorbildes zu erreichen strebt. Eine Kunst, die wir im Gegensatz zu dem durch und durch antiklassischen Verismus klassisch nennen könnten, wobei man jedoch im Auge behalten muß, daß sie das Charakteristische und Pathetische will und sucht, etwas, was man gemeinhin nicht mit dem Begriff des Klassischen verbindet.

In dieser neuen italienischen Schule ragt die Persönlichkeit eines Malers hervor, der sowohl zeitlich, als seiner künstlerischen Bedeutung nach, an erster Stelle steht — Giorgio de Chirico.

Er ist nicht, wie heutzutage soviele, zum Klassizismus übergetreten; er hatte nie einen andern Weg beschritten, sich nicht von der Modeströmung mitreißen lassen. Schon im Alter von 20 Jahren suchte er größte Klarheit der Form zu erreichen, eine phantasievolle Realität mit pathetischem Einschlag, aber ein der Form innewohnendes, nicht aus dem Stofflichen hervorgegangenes Pathos. De Chirico ist kein Erzähler, er ist Schöpfer von Szenen, deren architektonische und landschaftliche Formen er mit seiner Empfindung beseelt. Die darin verstreuten, kleinen Figuren sind der Stimmung des Ganzen unterworfen.

Betrachten wir das Rätsel eines Herbstnachmittags (Abb.). Der Künstler war kurz zuvor aus Griechenland zurückgekehrt, wo er seine Jugendzeit verlebt hat. In der Architektur des Tempels und des Gebäudes rechts liegt eine leise Erinnerung an die Piazza Santa Croce in Florenz. Er selbst erwähnt, hier die erste Idee dazu gefaßt zu haben. Aber es ist nichts Gotisches mehr darin, auch nichts von italienischer Renaissance, nichts von dem perikleischen Griechenland, das er in Athen verlassen hatte; höchstens die geheimnisvolle Tiefe und Reinheit mancher Werke der frühen griechischen Zeit, als die Empfindung für Schönheit das Leben noch nicht beherrschte und durchdrang. Rechts im Vordergrund sieht man zwei kleine Gestalten, einen Jüngling, der, auf die Schulter des Gefährten gestützt, weint und ihn sanft weiterführt: Personifikation der stillen, trostlosen Traurigkeit der Szene.

Es ist das erste beachtenswerte Werk von Giorgio de Chirico: Der Sinn für das Märchenhafte, Phantastische, das sich hier schon offenbart, entwickelt sich fort und führt ihn zu jenen Gemälden, die er metaphysisch nennt. Hier verschwindet das Märchenhafte oder vielmehr es geht ins Unlogische über. Nichts wirklich Begreifbares ist dargestellt. Es ist die Konstruktion einer vollständig außerhalb der Wirklichkeit liegenden Welt, welche die ihr innewohnende Realität durch die Übereinstimmung und den Zusammenklang ihrer Elemente erhält.

In den Beunruhigten Musen (Abb.), dem bedeutendsten Werk dieser Periode des Künstlers, ergreift das Phantastische, das sich in den Figuren des Vordergrundes — Statuen oder Mannequins — konzentriert, alle Formen, es geht auf den kühn aufgerichteten Pfahl über, auf die starke Verkürzung der bühnenartigen Holzverkleidung, auf

die weißen Fabrikgebäude links mit den geometriſch einfachen Formen der Schornſteine und auf das mittelalterliche, abenteuerliche Schloß, das in intenſiv rotes Licht getaucht, machtvoll hervorgehoben wird, faſt, als rücke es drohend näher. Zum großen Teil wird das Phantaſtiſche durch die Farben erreicht, die von wunderbarer Tiefe und Leuchtkraft ſind, meiſtens dunkle, ſehr volle Töne. In dieſer phantaſtiſchen Umgeſtaltung wären die wirklichen Farben nicht am Platze, ſie mußten ihr angepaßt werden; deshalb hat der blaugrünliche Himmel ſeine Berechtigung über dem helleuchtenden Rot des Schloſſes und dem Braun der Bretterbühne. So ergibt ſich die Notwendigkeit jeder Einzelheit des Bildes, hierin liegt ſeine Realität.

Der Beſchauer kann ſich vor ſolchen Gemälden keinen gewöhnlichen Empfindungen wie Rührſeligkeit, Wolluſt, Schrecken oder dergleichen hingeben, weil er hier nicht dem Realen, aus dem Leben Genommenen gegenüberſteht; aber er wird von tiefem Staunen ergriffen, das bei längerem, aufmerkſamem Betrachten in ein wohltuendes Gefühl von Ruhe übergeht.

Giorgio de Chirico, der dieſe neuen unlogiſchen, phantaſtiſchen Elemente ſchuf und fortentwickelte, wiederholt ſich nicht; er macht, als weitere lyriſche und plaſtiſche Motive in ihm zur Geſtaltung drängen, eine Wandlung durch.

Er kehrt zum Studium und zur Darſtellung der menſchlichen Geſtalt zurück, wobei ihn einerſeits das Erkennen und Wiedergeben des Charakteriſtiſchen reizt, anderſeits das Statuariſche, das er, die größte Klarheit erſtrebend, in einen tiefen, von andern Formen erfüllten Raum hineinkomponiert. Die Beherrſchung der Kompoſition, die er in der phantaſtiſchen, unlogiſchen Malerei der vorhergehenden Jahre erworben hatte, kommt ihm hier aufs neue zuſtatten. Und auch koloriſtiſch ſehen wir ihn auf demſelben Wege. Man hat in Italien ſoviel von Caravaggismus und von Giorgionismus geſprochen, aber inmitten der allgemeinen Schwärmerei für das Seicento und die Perioden, die es beeinflußt haben, vermochte nur de Chirico Nutzen daraus zu ziehen, dieſe Anregungen in ſich zu verarbeiten und perſönlich, d. h. modern zu geſtalten, Formen zu ſchaffen, auf die ruhiges, ſtarkes Licht ſtrömt, das ſie in vollen Farbenakkorden aus dem Schatten hervorleuchten läßt.

In dem *Selbſtbildnis mit der weiblichen Büſte* (Abb.) führt die Kunſt de Chiricos ſchon zum Klaſſizismus, aber man beachte den lyriſchen Einſchlag von Sammlung und Traurigkeit in dem hoheitsvollen, harmoniſchen Frauenantlitz und das Geſchloſſene, faſt Bewegungsloſe in dem Geſicht des Künſtlers mit dem feſten, tiefen Blick.

Dieſem klaſſiſchen und zugleich romantiſchen Weſen iſt Giorgio de Chirico fortan treu geblieben; das Unlogiſche hat ihn nie mehr verführt. Verändert haben ſich nur die Technik und der Stoff. Beſonders fühlte er ſich wieder zu klareren Formen hingezogen, zu vollendeterem Modellieren. Er lenkte ſeine Aufmerkſamkeit auf das Landſchaftliche, deſſen Schönheit vor allem in der Vielfältigkeit und im Zuſammenklang von Form und Farben beſteht: Das Laub eines Baumes, ein Zug von Federwölkchen am Himmel, der Reflex auf einer Fenſterſcheibe. Seine Inſpiration, könnte man ſagen, wird geſteigert und freudiger, er fühlt die Notwendigkeit, ſich im Zeichnen zu vervollkommnen und ſich eine Maltechnik zu eigen zu machen, die mit größter Leuchtkraft möglichſte Weichheit vereint. Dies findet er in der Tempera mit Leim, Ei oder Harz. Aber hierzu waren mühevolle, Geduld erfordernde Jahre an Verſuchen und Studien nötig aus denen höchſt beachtenswerte, wertvolle Werke hervorgegangen ſind; jedoch im Grunde waren es Jahre der Vorbereitung und des Übergangs. Erſt im Jahre 1922 konnte er uns die *Römiſche Landſchaft* (Abb.) ſchenken, 1923 den *Aufbruch des fahrenden Ritters* (Abb.) und das *Selbſtporträt mit der Büſte des Merkur* (Abb.). In den beiden Stadtanſichten ſieht man einfache und ſchöne Architekturformen, die wirklichen Bauten entnommen ſind; Landſchaftshintergründe und das klare, ruhige Licht heiterer Wintertage verſetzen uns in eine traumhafte Stimmung wohlig-ſüßen, weltfernen Geborgenſeins, wie wir es ſchon in ſeinem vorher beſprochenen, erſten



Selbſtbildnis. 1919.



Selbſtbildnis mit der Büſte des Merkur. 1923.

Giorgio de Chirico.



Giorgio de Chirico. Das Problem eines Herbstnachmittags.

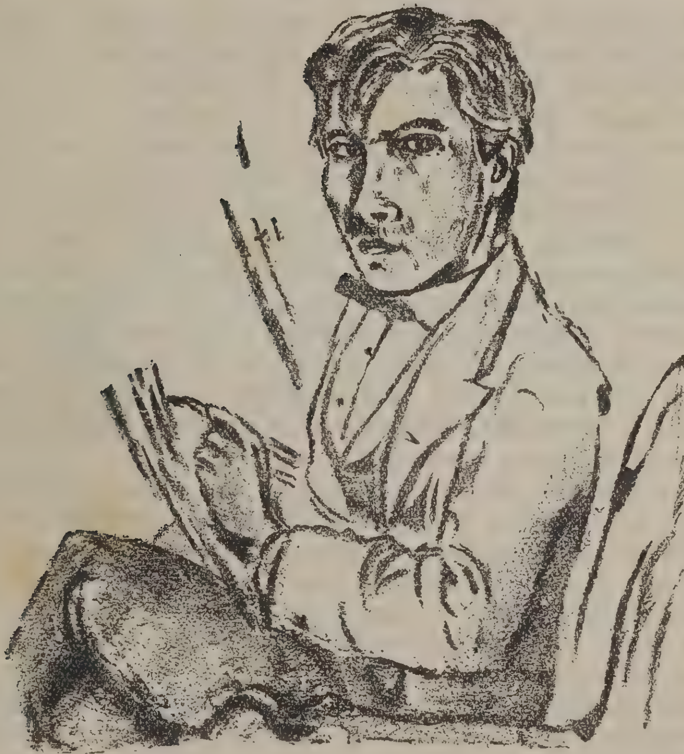


Giorgio de Chirico. Der Aufbruch des fahrenden Ritters. 1923.

Werk, dem Rätsel eines Herbstnachmittags, fanden. Wir erkennen eine große lyrische Begabung, die sich hier bereichert und erprobt wieder zeigt.

Und mit gesteigerter, dramatischer Empfindung und größerer Bestimmtheit in Zeichnung und Charakterisierung kehrt er im Selbstbildnis mit der Merkurbüste zur Auffassung des Porträts von 1919 zurück und legt nun in sein Selbstbildnis das unaussprechlich tragische Pathos des Schaffenden hinein, der mit festem, intensivem Blick in das Leben schaut und im Innern die Stimme der Gottheit hört.

Das ist in kurzen Zügen, mit flüchtigen Hinweisen auf seine, für ihn bezeichnendsten Werke die bisherige künstlerische Entwicklung Giorgio de Chiricos. Ein langer Weg, den er in 35 Jahren durchlief. Er hatte keine Lehrer unter seinen Zeitgenossen und Landsleuten und blieb von andern Beeinflussungen unabhängig; aus sich selbst heraus hat er in einem gewaltigen Aufschwung von Geist und Phantasie geschaffen.



Lovis Corinth.

Der Maler Viktor Tischler

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln[1] Von ARTHUR ROESSLER

Von all dem, was in der Seele eines andern vorhanden ist, was seine besondere Wesenheit ausmacht, können wir immer nur einen annähernd richtigen Begriff erlangen; denn die Eigentümlichkeit des Wesenhaften eines andern vermögen wir nur dann zu erfühlen, zu erfassen, wenn es uns möglich wird, die eigene für eine Weile zu vergessen. So ist denn jede biographische Studie, namentlich dann, wenn sie die Persönlichkeit eines Künstlers behandelt, ein mehr oder minder modellähnliches „imaginäres Porträt", nämlich in sinnfällig erfaßlicher Form dargestellte intuitive Wesenswissenschaft, nicht empirische Tatsachenwissenschaft. Gleichwohl will ich bemüht sein, in der folgenden Darstellung von Viktor Tischler als Maler, eine gewisse Menge „konkreter Fakten" nicht fehlen zu lassen, und zwar um so mehr, als die Begriffe, das Begreifen künstlerischer Individualitäten und deren Leistungen sich mit jeder philosophischen und ästhetisch theoretisierenden Generation ohne diese Fakten um einiges mehr verwirren.

Im Jahre 1890 in Wien als Kind gutbürgerlicher Eltern geboren, ermalte sich Viktor Tischler als Zehnjähriger bewundernde Freunde, als Dreißigjähriger eifersüchtig neidvoll nörgelnde Feinde, und war demnach erfolgreich. Er studierte an der Wiener Akademie. Seine Lehrer waren dort die Professoren Bacher und Rumpler. Für den einen seiner akademischen Lehrer — denn er lernte nachher noch von vielen andern, unakademischen Meistern — war die Farbe das Medium, durch das er den Stoff schilderte, für den andern war sie die Pointe, die er einem Nuancengewebe aufsetzte, für Tischler selbst hat die Farbe die Bedeutung, das erste und stärkste künstlerische Ausdrucksmittel seiner sehsinnlichen Weltanschauung zu sein. Die akademische Lehre hatte ihn darin unterrichtet, die Wirkung eines Gemäldes auf die Gewichtsausgleichung der Licht- und Schattenmassen, unter gleichzeitiger Berücksichtigung des naturalistischen Gegenständlichen aufzubauen, die Werke der neuen Kunst, die er gelegentlich einiger Studienreisen im Ausland sah und studierte, vor allem die Malereien der französischen Impressionisten und ihrer Nachfolger, regten ihn dazu an, diese Wirkung im Zusammenklang der reinen, hellen Farben anzustreben.

Da es stets Menschen gibt, die sich gern ärgern, und andere, die sich gern freuen, die ersteren jedoch immer in der Mehrzahl, fanden sie reichliche Gelegenheit, sich über Tischlers farbenfreudige Maldreistigkeit zu erbosen. Denn es kann und soll nicht geleugnet werden, daß es ihm eine Zeitlang gefiel, Bilder zu malen, die auf den Beschauer wie Explosivkörper wirkten: krachend, grell sprühend, zerreißend. Kunstfreunde und Kunstkritiker waren gleicherweise perplex über die ihnen von Tischler in aller Gelassenheit vor die geblendeten Augen gehaltenen Feuerwerke und begannen, wenn auch unter Beobachtung vorsichtiger Zurückhaltung, seinem Tun Beachtung zu schenken. Da er sich jedoch weder in seiner Kleidung noch in seinem sonstigen Auftreten und Reden extravagant gehabte, und in den Ateliers und Salons keinerlei Legenden und Anekdoten über von ihm verübte „geniale" Streiche im Umlauf sind, beruhigte sich die Aufregung der Erschreckten wieder. Aber nur für eine kurze Weile; denn jung, lebhaft, mutig, wißbegierig und unternehmungslustig, scheute er nicht davor zurück, sich als Rufer und Vorkämpfer in den trubelnden Streit des Tages, um die voll heißer Sehnsucht erstrebte Erneuerung der Kunst, zu mengen, obwohl er von Natur aus gar nicht streitsüchtig ist. Er geizte nicht mit seinen Pfunden, zu denen neben der stark ausgeprägten künstlerischen Begabung und dem stets wachen Intellekt auch noch organisa-

[1] Die Wiedergabe der Arbeiten Viktor Tischlers erfolgt mit Genehmigung des Verlages Carl Konegen, Wien-Leipzig.

torische und diplomatische Fähigkeiten zählen, wollte kein sonderlingshafter Einzelgänger, nicht unverstanden, nicht einsam sein, kein Monstrum der Genialität, vor dem die Menschen in scheuer und kalter Achtung stehen, sondern die Menschen sehend machen und teil haben lassen an den schönen Sichtbarkeiten der Welt, und sein eigenes Glück vermehren durch das Glücksempfinden, das ihnen die Kunst bereiten kann. Er sammelte, fast unabsichtlich, eine Schar junger Maler und Bildhauer um sich, die ihm, zusammengeschlossen in der „Neuen Vereinigung“ die nachmals im „Hagenbund“ aufging, während einiger Jahre willfährig Gefolgschaft leistete und deren, zur geschichtlichen Tatsache gewordenes, erstes öffentliches Auftreten noch unvergeßlich ist.

Ein guter, zu jeder Zeit mit Rat und Tat hilfsbereiter Kamerad, dessen Werkstattür für Freunde stets offen stand, wie das unvollendete Bild auf der Staffelei stets sichtbar, da er keine Handwerksvortel und Berufsgeheimnisse zu verbergen hat, mußte er seine engeren Kollegen schließlich doch enttäuschen. Nicht durch Treubruch und Verrat, sondern einfach durch die Tatsache der ihm eignenden Begabung rasend rascher Auffassung und Vorstellung. Den wahren Sinn seiner Tätigkeit, wie er im oft wechselnden äußeren Anschein der Gebilde zum Ausdruck kam, mißverstehend, übernahmen sie kritiklos vertrauensvoll das rein Äußerliche seiner experimentell angewendeten, verschiedenen kunsttechnischen Ausdrucksarten, verführt von dem Gedanken, daß es ihnen gelingen werde, durch Nachahmung seines erfolgreichen Beispieles zu mehr zu gelangen, als bloß einer manchmal wohl ergötzlich, im tieferen Sinn jedoch fruchtlos wirkenden „schönen“ Äußerlichkeit. Wenn sie ihm, der unaufhaltsam voranstürmte, nachhasteten und ihn endlich erreicht zu haben wähnten, war er, längst schon von ihnen wieder entfernt, an einer weiteren Station seiner künstlerischen Lebenspilgerschaft angekommen.

Tischler mußte begreiflicherweise durch eigene Erfahrung dahin gelangen, die neue Malweise als das zu erkennen, was sie eigentlich ist: weniger eine neue Anschauung als ein neues kunsttechnisches Ausdrucksmittel, das den allgemeinen Zwecken der Malerei dienstbar zu machen sei, ein Verfahren also, wie irgendeines früherer Zeiten. Aber der flinke Wechsel der von ihm zur Anwendung gebrachten Ausdrucksarten ließ ihn in einer Zeit, in der zwischen wenig sprießendem Edelkraut ungemein viel Unkraut wucherte, als kalten Enthusiasten erscheinen, bei dem das Malen keine unbewußte Gebärde inneren Zwanges, keine Verstofflichung seelischer Vorgänge, sondern lediglich eine Sache voll Spitzfindigkeiten wie ein Igel voll Stacheln, intellektuelle Gymnastik mit materialistischen Hilfsmitteln ist. Ich selbst, dem man doch gewiß nicht den Vorwurf machen kann, daß er ein griesgrämiger Mäkler und der Einfühlung unfähiger Beckmesser sei, neigte damals der angedeuteten Meinung zu. Ich irrte. Ich irrte, wie jedermann manchmal irrt; aber ich irrte nicht absichtlich und aus bösem Willen oder leichtsinniger Fahrlässigkeit, sondern weil ich den Denkfehler beging, materielle Tatsächlichkeit der Beurteilung psychischer, also charaktereller Zustände zugrunde zu legen, Handlungen als entscheidend anzusehen und nicht, wie es sein sollte, deren Beweggründe. Hätte ich damals schon, wie ich es später tat, die Beweggründe, und zwar nicht die äußeren, sondern die inneren, erforscht, wäre ich zu einem wesentlich anderen kritischen Ergebnis gekommen, einem für Viktor Tischler günstigeren.

Viktor Tischler malte immer wieder anders, weil er die Welt immer wieder anders sah. So daß man sagen muß: nicht sein Stil änderte sich, weil sein spekulativer Wille es wollte, sondern sein Leben änderte sich, bekam andern Bewußtseinsinhalt, und deshalb wurde dieses innere Anderssein in künstlerischen Gebilden sinnfällig. Denn alles Technische, alle Probleme des Handwerks, so wichtig sie an sich auch sind und so sehr Tischler es sich angelegen sein läßt, sie zu studieren, zu erforschen und experimentell zu erproben, sind doch nur die groben, stofflichen, äußeren Merkmale feiner innerer Kräfte, die in Denken und Fühlen, Erlebnis und Traum wurzeln und aus Gewißheit und Sehnsucht, aus Nächstem und Fernstem, nach Befreiung im Kunstwerk trachten.

Um seinen eigenen Weg zu gehen, mußte Tischler, ehe er ihn fand, viele fremde

Wege gehen. Er befand sich dabei in der Lage, mit Philipp Otto Runge zu sagen: „Was mein Abspringen von dem ordentlichen Wege betrifft, so muß ich zum Leidwesen der ordentlichen Menschen gestehen, daß das viel ungeheurer noch werden muß. Ich fühle es ganz bestimmt, daß die Elemente der Kunst in den Elementen selbst nur zufrieden sind, und daß sie da wieder müssen gesucht werden; die Elemente selbst aber sind in uns, und aus unserem Innersten also soll und muß alles wieder hervorgehen."

Verstehen wir unter künstlerischem Stil nicht mehr allein den zur geschlossenen und streng wirkenden Form verdichteten Ausdruck eines tradionell akademisch-ästhetischen Programms, sondern den Lustgefühle auslösenden sinnfälligen Ausdruck eines Schicksals, eines Ordnungsprinzipes, „in dessen ewiger Metamorphose sich die Geistesentwicklung der Menschheit darstellt", dann dürfen, ja können wir Tischlers Arbeiten, namentlich denen aus letzter Zeit, die bei aller leicht erfaßlichen Anschaulichkeit des Gegenständlichen durch hohe irrationale Bildorganik ausgezeichnet sind, wirkungsstarken Stil nicht absprechen.

Ein vernichtender Einwand wider seine bisherige künstlerische Leistung kann nicht geltend gemacht werden. Es wäre das nur dann möglich, wenn Tischler nachgewiesen werden könnte, daß er bei seinem, mitunter problematisch erscheinenden Tun, nicht von rein künstlerischen Absichten geleitet war, nicht von den durch das Auge empfangenen Eindrücken ausgegangen sei, und das ist nicht der Fall. Im Gegenteil: Tischler weiß, daß das vielhundertjährige Leben der Kunst, ihre Geschichte und ihre Werke davon Zeugnis ablegen, daß in der bildenden Kunst nichts anderes auf die Dauer Wert und Bedeutung behält, als der Vorgang selbstvergessener Versenkung in die vielfältige Erscheinung und die bewußt in gesetzmäßigen Formen vollzogene Versinnfälligung des Erlebnisses dieser Erscheinung. Und er weiß, daß ein Erforschen und Zergliedern der Elemente, woraus sich die Erscheinung zusammensetzt, ebenso wie ein Erforschen und Beherrschen der Ausdrucksmittel, deren Anwendung den sogenannten Aufbau des Bildes ergeben, erst dann zur vollendeten Gestaltung des Kunstwerkes führen, wenn sie hinter das Erlebnis des Malers unsichtbar zurücktreten.

Während des Krieges von keiner todnahen Gefahr äußerlich bedroht, dagegen von vernichtenden Gewalten innerlich umlauert, von dramatisch aufwogendem Gefühlsleben fast erstickt, von kalten und heißen Angstschauern geschüttelt, kämpfte sich der Künstler durch manche krisenreiche Wandlung und viel dickichtartige Benommenheit und orthodoxe Dogmatik zur inneren Freiheit und äußeren Beherrschung hin.

Seitdem er weiß, was Kunst ist, beschäftigt ihn auch nicht mehr die Lösung der Frage, was Schönheit ist; er bekennt sich zu der Auffassung Töpfers, der vom Schönen sagte, daß es über und außerhalb aller Formeln stehe, worin man es einsperren möchte, und begnügt sich mit der Gewißheit, daß die Schönheit, so mannigfach ihre Formen auch sein mögen, den für ihre Wirkungen empfänglichen Menschen stets beglückt, weil ihm bewußt ist, daß das Schöne theoretisch nicht erkennbar ist, seitdem Kant das ästhetische Urteil, als gegebene Tatsache, zum Objekt einer tiefschürfenden theoretischen Untersuchung machte.

Viktor Tischler dürfte nicht Zeitgenosse jener Generation sein, die auf Cézanne folgt und in Picasso ihren typischen Repräsentanten besitzt, wenn er sich nicht auch, wenigstens vorübergehend, und vorwiegend in der Theorie, mit den Problemen der Abstraktion hätte befassen sollen. Er tat es, benützte den äußeren Gegenstand des Weltbildes als Vorwand, oder besser gesagt, als Argument der Gleichung, durch die der im dinglichen Chaos latente Rhythmus in künstlerische Ordnung umgewandlt wird. Aber er verfuhr dabei nicht so radikal wie die fanatischen Apostel des Kubismus, weil er den Kubismus nicht als neuschöpferische Anschauung begreift und anerkennt, sondern lediglich als eine Theorie, deren erstes und wichtigstes Postulat die Vernichtung des Gegenstandes als natürlich-sehsinnliche, optisch empfangene Impression heischt. Der Kubismus



Viktor Tischler. Raucherin. Öl. 1920. Smlg. Dr. Oskar Reichel, Wien.



Viktor Tischler. Menschen, Blumen und Früchte. Öl. 1920. Sammlung E. Steinitz, Wien.



Frau mit Katze. Öl. 1922. Sammlung Wolf, Wien.



Bildnis meiner Frau. Zeichnung. 1923. Sammlung M. Oppenheim, Wien.

Viktor Tischler.

will die impreſſioniſtiſche Raumilluſion abſchaffen und an deren Stelle die mathematiſche Raumordnung ſetzen. Wenn auch nicht ebenſo unzweideutig ſcharf und ſchroff formuliert, finden wir dieſes Grundgeſetz doch auch vom bewußten Willen in Werken früherer Kunſtperioden angewendet; denn das natürlich Gegenſtändliche wurde von einzelnen Meiſtern der Kunſt immer ſchon als dem Künſtleriſchen feindlich und polar entgegengeſetzt empfunden. Wir ſehen daher zu allen Zeiten gewiſſe Künſtler, denen die Bewältigung der naturaliſtiſchen Darſtellungsformen des Naturgegenſtändlichen keine Befriedigung gewährte, um die Herſtellung bildkünſtleriſch rhythmiſierter Gleichungsverhältniſſe, als Ausdruck künſtleriſcher Anſchauung und ſeeliſcher Zuſtändlichkeit ſich mühen. Doch finden wir in all dieſen Gemälden alter Meiſter, worin der Kubismus vorbereitet erſcheint, bei allem Hinarbeiten auf gleichſam mathematiſche Raumilluſion und mitunter ſtark kubiſtiſch wirkender Lineatur, dennoch das natürlich Gegenſtändliche als ſolches im Kunſtgebilde erkennbar. Auch Tiſchler überſchreitet nicht die von den alten Meiſtern eingehaltenen Grenzen, weil er davon überzeugt iſt, daß die Entſinnlichung der Malerei zugunſten ihrer Verhirnung unausweichlich als endliches Ergebnis eine kühle, unbewegte, errechnete, konſtruierte Kunſt hervorbringen muß, welche die Menſchen wohl gleich der Mathematik intereſſieren, aber nicht beglücken kann. Er hantiert nicht mit abſtrakten geometriſchen Formen, die ſich über-, unter-, hinter- und ineinanderſchieben, weil ihm die Ausdeutung der durch ſie hervorgerufenen Empfindungsaſſoziationen, im Hinblick auf die ihnen zwanghaft zugrunde liegenden Dinge des Lebens, denn doch allzu fragwürdig erſcheint. Er will keine geheimnisvollen Rätſel malen, die man irgendwann einmal vielleicht wird leſen können, ſo wie man heute wieder altägyptiſche Hieroglyphen zu leſen weiß, ſondern die Vielfältigkeit der Welt in die Einfalt des Kunſtwerkes umwandeln. Nicht Magier, nicht Kabbaliſt will Tiſchler ſein, ſondern Künſtler, ſchöpferiſcher Geſtalter. Nicht ſo „deutſch“ wie ein Deutſcher und als Maler kein „Poet“, der innig-ſinnig, gemütvoll-träumeriſch, mit ſelbſtgefälliger Ungelenkheit ſpitzpinſelig „Schilderungen“ malt, ſondern als Wiener ſozuſagen zwiſchennational, ſind ſeine Malereien auch für fremde, ja ſogar romaniſche Augen noch genießbar, genußreich.

So iſt es denn auch nicht weiter verwunderlich, daß die Werkſtücke jeder Phaſe ſeiner bisherigen Entwicklung unter den Kunſtkritikern zuſtimmende Wertſchätzer, unter den Kunſtſammlern aufnahmswillige Käufer fanden. Dagegen iſt es bewundernswert, daß Tiſchler, dem es wahrlich leicht genug gefallen wäre, aus ſeinem Beruf ein materiell „einträgliches Metier“ zu machen, dies nicht tat, obgleich er ein Wiener iſt, und trotzdem er, ſo jung er auch noch iſt, bereits erfahren haben mußte, um wieviel ſchwerer es iſt, nach ſeinen Ideen und für ſeine Jdeen zu leben, als ſie denkend, zeichnend und malend zu geſtalten.

Ein Nabob der Palette, der verſchwenderiſch aus ſchier unerſchöpflichen Schatzkammern prachtvoll prangende Farben vor den wollüſtig erregten Augen ſtaunender Beſchauer ausbreitet, überfielen ihn inmitten ſeines Reichtums doch dunkle Stunden unſäglicher Bangnis, in denen er ſich arm und elend wie Hiob fühlte. Das bösartigſte Nagetier der Welt, der Zweifel fraß an ſeinem Herzen. Dumpfe Trauer verſchleierte ihm die ſchönen Farbigkeiten der Welt, und er litt, wie jeder leidet, dem die Kunſt mehr iſt als ein erlerntes Handwerk, dem die Liebe mehr iſt als „ein kurzes Vergnügen durch eine lächerliche Bewegung in einer ſchmutzigen Gegend!“ Die Düſternis, die ihn beängſtigend umfangen hielt, zerſpaltete plötzlich blitzhaft hell die intuitive Erkenntnis, daß alle überwundene äußere Not, wenn ſie ſelbſtgemachte Not iſt, niemals belehrt, beſſert, vertieft, daß nur jene ſeeliſche Not dies zutun imſtande iſt, die unabwendbar von einer ewigen Hand über den Menſchen wie eine Nacht gebreitet wird, und daß nur der „Sprung aus der Welt“, der aus eigener Beengung heraus gewagte Sprung, dazu verhelfen kann, die ureigenſte Weſenheit wie die Welt in umfaſſender, und alle Verborgenheiten aufſchließender, künſtleriſcher Weiſe zu finden, zu erfühlen und zu er-

kennen. Und Tischler ließ sich diese Not geschehen, unter großen Sturmschauern mit allen Fibern nach Innen tastend. Er hat die leichtbewegliche Wetterhahnigkeit von sich getan, auf die Geschmeidigkeit des allseitigen Anempfinders verzichtet, schmeichelt sich nicht mehr selbst mit Witz und Verstand, sondern ermutigt sich mit dem Vertrauen zu der namenlosen Macht, von der er nunmehr sein Leben und seine Kunst bestimmt fühlt. Er ist seither ruhiger geworden und unternimmt keine heftig hastenden Flatterversuche, die auch in der Summe noch keinen Hochflug ergeben, sondern steigt gelassen von Stufe zu Stufe höhenwärts.

Darum gebe ich auch hier keine Analyse der einzelnen von Viktor Tischler bisher vollbrachten Leistungen, sondern den Versuch einer Interpretation seines Wesens und der Gesetzmäßigkeiten, die es beherrschen und die Form der Auswirkung bestimmen. Denn es hieße den hochstrebenden Künstler auf seinem schwierigen Weg möglicherweise beirren, wollte man das von ihm bisher schon Erreichte, woran er selbst nicht mehr Genügen findet, über Gebühr wichtig nehmend, in kritischer Darstellung zur Kennzeichnung seiner Wesensart und künstlerischen Bedeutung verwenden. Viele Kunstfreunde und Kenner sind mit dem, was Tischler von seinen Streifzügen durch die Welt, von seinen Feldern und aus seinen Gärten an runden reifen Früchten in die bergende Scheuer trug, zufrieden und genießen es voll Behagen; doch, da Tischler selbst es nicht ist, will sich auch der Kritiker mit dem vom Künstler Erreichten nicht zufriedener zeigen als er, sondern vertrauensvoll, ja zuversichtlich der Hoffnung auf noch andere, reichere, schönere Ernten leben.

Denn wer, außer Gott, weiß es, wohin Tischler, der einen mühseligen, hindernisreichen und von Gefahren mannigfacher Art bedrohten Weg mit Beharrlichkeit kam und mit Unerschrockenheit weitergeht, noch gelangen wird — in einem Jahr, oder später noch, oder morgen schon? Wer dürfte sich erkühnen, wahrsagerinnenhaft vorauszusagen, wie und was er künftighin schaffen wird, schaffen muß?

Begabt mit Seele, Geist und Gemüt, über ein handwerkliches Können von ungewöhnlicher Ausdrucksfähigkeit verfügend — ohne jedoch deshalb Virtuose zu sein, als welcher ein solcher zu verstehen ist, den niemals eine Verzweiflung des Gefühls oder eine Verzweiflung des Verstandes überfallen und gequält hat —, gleichsam besessen vom Schaffensdrang, dem „holden Wahnsinn“ des Künstlers, der grundverschieden vom pathologischen Wahnsinn ist, der das Bewußtsein verdunkelt, herabsetzt, während ersteres es erhellt und steigert, voll leidenschaftlicher Zeichengier, — man muß den heftigen Trieb so derb benennen —, wird man durch Tischler an jenen alten Meister der Kunst aus dem Osten erinnert, der unter die Signatur seiner Arbeiten die Bemerkung „der Narr des Zeichnens“ zu schreiben pflegte und der als Siebzigjähriger erklärte, daß er als Neunzigjähriger soweit zu sein hoffe, endlich „richtig“ zeichnen zu können.

Vielleicht aber wird Viktor Tischlers Altersnarretei von anderer Art sein. Vielleicht wird er alle Richtigkeit für trotzdem relativ halten. Gleichviel, wie dem auch dann sein mag: dessen darf er heute schon gewiß sein, daß seine Kunstleistung für Menschen von aufgeschlossener Empfänglichkeit für Kunstwirkung stets Bedeutung besitzen wird, weil sie der künstlerisch formvollendete Ausdruck echten, reinen Menschentums ist.

Und da die Künstler, gleich den Frauen, von Zuneigung und Vertrauen leben, sei zum Schluß noch gesagt, daß Viktor Tischlers Kunst die Zuneigung und das Vertrauen vieler Menschen besitzt, die wahrscheinlich die schlechtesten nicht sind.



Bildnis der Frau J. O. Öl. 1923. Privatbesitz, Wien.



Die Frau im Tuch. Öl. 1923. Privatbesitz, Wien.

Viktor Tischler.



Viktor Tischler. Blumenstock. Öl. 1923. Sammlung M. Oppenheim, Wien.



Viktor Tischler. Werbung. Öl. 1923. Sammlung M. Oppenheim, Wien.



Paul Klee.
Nachtfaltertanz.

Paul Klee 1923/24

Von WILL GROHMANN / Mit einer Vierfarbentafel, zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln und zwei Textabbildungen[1]

Paul Klee iſt heute weder ein muſikaliſches Intermezzo, noch eine myſtiſche Konfeſſion, noch eine exotiſche Provinz. Man tut ihm Unrecht, will man ihn als Sonderfall iſolieren und ſeinen Anteil an der gegenwärtigen Malerei in Europa ſchmälern. Klees Werk iſt, wie die Arbeiten der letzten Zeit einwandfrei beweiſen, kein romantiſcher Irrtum auf der Grenze von Weisheit und Darſtellung, ſondern einer der aufſchlußreichſten Beiträge zur Erkenntnis der Möglichkeiten in der Malerei überhaupt. Wir haben allzulange uns mit rein ſubjektiven Eindrücken zufrieden gegeben und ſie nach der Seite der eignen dichteriſchen, philoſophiſchen und muſikaliſchen Phantaſie ausgebaut. Die Franzoſen glauben heute noch, es handle ſich bei Klee um eine typiſch deutſche, kunſtferne Herzensangelegenheit, die gar nicht den Anſpruch erhebe, den Kreis der Eingeweihten zu überſchreiten; und doch müßten gerade ſie rein aus der Kultur der darſtelleriſchen Mittel den tiefen Zuſammenhang mit allen Energien, die ſeit 50 Jahren das Geſicht der europäiſchen Kunſt geformt haben, erkennen. Daß von den vielverzweigten Erlebniſſen des Malers in Deutſchland, Frankreich, Italien und Nordafrika nichts ohne weiteres ablesbar iſt, erhöht die Bedeutung dieſes Falls und zeigt die ſeltene Intenſität, mit der Klee alles von außen Kommende aufſaugt, ins Blut aufnimmt und nicht eher herausſtellt, als bis es ſein perſönliches Eigentum geworden iſt. Selbſt eine Begegnung mit Matiſſe oder Kairuan trat erſt nach einer vielfachen Verwandlung in das Bewußtſein des Malers und Zeichners. Seinem letzten Schaffen gegenüber wäre es vollends verfehlt, das Woher zu überprüfen, wo das Was alles iſt.

Noch nie hat Klee ſo vielſeitig und ſo in die Tiefe gehend gearbeitet wie in den letzten Jahren, und noch nie hat er ſich ſo wenig wiederholt. Gewiß hat er ſeine Handſchrift, den Kanon ſeiner Mittel ſoweit feſtgelegt, daß er auf jedem Blatt erkennbar iſt, aber nicht eine Formel trübt die Freude an der Unerſchöpflichkeit ſeiner Ausſagen, immer ſteigt Klee hinab bis zur letzten Weſenheit, die ihm die Form vorſchreibt und vor Wiederholung bewahrt. Die reine Abſtraktion wird auch dort, wo ſie voll innerer Bewegung iſt, den Eindruck der Begrenztheit des Formenreichtums nicht vermeiden können und dieſes Minus im günſtigſten Falle durch andere Werte ausgleichen. Klee iſt von dieſer Geſtaltung weit entfernt, ein Zuviel an Gehalt erzwang bei ihm eine Zuſammendrängung, die nicht mehr verſtanden wurde und als Abſtraktion am leichteſten einzuordnen war. In den letzten zehn Jahren iſt die Fülle ſeiner Geſichte ſo über alle Vorſtellung hinausgewachſen, daß er ſich ihrer nur erwehren konnte, indem er einen Stil entwickelte, der vom Wirklichen nur das behält, was für den betreffenden Fall unentbehrlich iſt. Das iſt manchmal viel, manchmal beinahe nichts. Es gibt Blätter, auf denen ſogar der üblichen Vernunft erkennbare Vorgänge und Tatſachen deutlich und zuſammenhängend da ſind, menſchliche Dramen und ſolche bei Pflanzen und Tieren, Architekturen und Theaterſzenen. Und es gibt Blätter, wo die Abſtraktion ſoweit fortgeſchritten iſt, daß ſchon eine ziemlich genaue Kenntnis aller Arbeiten dazugehört, um ihren Sinn zu verſtehen. Aber Klee iſt hilfsbereit, ganz ſelten nur fehlt eine Unterſchrift, die ſelbſt dem Außenſtehenden den Schlüſſel in die Hand gibt. Das Auge kommt aber auch bei dieſen Darſtellungen nicht zu kurz. Man hat zuviel von Klees Muſikalität geſprochen, und einige Analoga haben den Geiger Klee zum Schöpfer ſeiner Farbenwunder und Bach und Mozart, denen ſeine muſikaliſche Leidenſchaft gilt, zu ſeinen Paten gemacht. Ich glaube, mit gleichem Recht könnte man das Werk Leonardos mathematiſch verdunkeln. Daß der künſtleriſche Impuls ſich aus vielen und oft recht verſchiedenartigen Komponenten zuſammenſetzt, bedarf keiner Erörterung, daß

[1] Die Wiedergabe der Bilder erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Hans Goltz in München.

aber der entscheidende Antrieb um der Besonderheit einer Veranlagung willen abgeschwächt wird, geht nicht an. Wir haben sicher die wechselseitige Durchdringung der Künste zur Befruchtung des künstlerischen Lebens gebraucht, heute können wir diese Dinge ruhiger übersehen und Abgrenzungen an weiter gelegenen Punkten wieder gelten lassen.

Aus dem Jahre 1921 gibt es eine „Fuge in Rot“ (Abb.). Der Titel verführt, in ihr das malerische Gleichnis einer musikalischen Imitation oder einer Bachschen Fuge zu sehen, in den vier Hauptformen das Thema, die Antwort, das Thema in der dritten Stimme und die Antwort darauf in der vierten. Die lebendige Abwechslung der Verteilungsverhältnisse, der Reichtum der Formvorgänge erinnert an den polyphonen musikalischen Stil. Rot wäre die Tonart, sie moduliert von Dunkelviolett zu Rosa und Gelbrosa. Aber schon dabei ergeben sich Gewaltsamkeiten, denn die Tonart könnte frühestens in der zweiten Stimme wechseln, nicht innerhalb des Themas. Soll aber in der Form der Übergang zur Dominante liegen, so wäre die lineare Entwicklung des Themas kaum genügend angedeutet. Der Grenzfall gerade zeigt, wie wenig Klee auch dort, wo er aus dem Musikalischen heraus ein Bild schafft, vom Wesen der Gattung sich entfernt; so wenig wie Verleine von der seinen in den tieftönenden Versen der Chanson d'Automne. Eine gesetzmäßige Farbenabstufung lebt sich in gesetzmäßig aufeinander bezogenen Formen aus, ein einfacher Fall der Imitation, der in allen Kunstgattungen als ein selbstverständliches Mittel bekannt ist. Entsprechendes hat Hodler in seinen wandbildmäßigen Reihungen mit Zuhilfenahme des Körperausdrucks versucht. Was bei ihm in der Abwandlung der Gebärde liegt, steckt bei Klee in der Abwandlung der bedeutungsvollen Form und Farbe. Das Blatt ist dem Musiker tot, dem Augenmenschen, der nichts von Musik weiß, lebendig, wofern er nur die weitgehende Abstraktion als menschlich belangvoll zu empfinden in der Lage ist. Das in sich geschlossene Farben- und Formenspiel gibt eine restlose Erfüllung nicht nur ästhetischer Sehnsucht. Die Ordnung, an die wir im Grunde alle glauben, ist so rein darin, daß sie sich auf das Ganze unseres Gefühls überträgt, und darin liegt wohl das einzige tertium comparationis zur Musik. Klee ist nicht immer so, und gewiß wäre uns ein Blatt wie die Fuge nicht so wichtig, stünde es nicht in einem Umkreis von Schöpfungen, die uns beweisen, daß es nicht das System, sondern das Leben ist, das seine Werke entstehen läßt. Klee hat keine Theorie und ist in jeder Arbeit neu.

Zeitlich steht neben der Fuge das „Nächtliche Fest“ (Abb.). Der Weg geht also nicht auf einer Strecke von A nach B, sondern in konzentrischen Kreisen von einem Zentrum nach außen. Das Nächtliche Fest liegt nicht im innersten Kreis, aber es ist eine seiner liebenswürdigsten Arbeiten. Die Festlichkeit ist wie ein Glanz von innen, so wie die Sonntäglichkeit auf den Figurenbildern Henry Rousseaus. Menschen sind nicht dabei, die Häuser mit ihren teils dörflichen, teils bizarr exotischen Formen geben sich selbst ein Fest in Smaragdgrün und Ziegelrot; Braun, Rosa und Olivgrün sind dabei und an einigen Stellen schimmert Goldstaub. Im Himmel spiegelt sich das Feuerwerk, und auf der Erde müssen Bäume und Pflanzen ersetzen, was an Sternen fehlt. Die Formen sind wirklich und auch wieder nicht, in den Verhältnissen bestimmt durch die mittlere Bildachse, die durchlaufende Giebellinie der Gebäude. Ein Spuk ist es nicht, eher ein Spiel, eine nächtliche Theatervorstellung der Natur. Infantil, sagen manche; gewiß, so wie in jedem ernsthaften Erwachsenen ein Stück Kind bleibt. Auch das ist da, gelegentlich, nicht grundsätzlich. Und eigentlich tritt gerade dieses Moment in der letzten Zeit mehr und mehr zurück. Ein Blatt wie das „Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht“ (Abb.) gehört zu denen, wo die Umsetzung des Welterlebens in einer so hohen Potenz gegeben ist, daß ein Mehr an Realerklärung, als Klee selbst durch die Benennung gegeben hat, den Sachverhalt trüben würde. Die Symbolsprache der Pfeile, der Pendel, der Wage ist offenbar metaphysisch entstanden. Klee hat sich über diese Dinge im „Bauhausbuch“ einmal kurz und eindeutig ausgesprochen. Die



Paul Klee. Nächtliches Fest. 1921.



Paul Klee. Fuge in Rot. 1921.



Paul Klee. Klaſſiſche Groteske. 1923.



Paul Klee. Wandbild aus dem Tempel der Sehnſucht ↖ dorthin ↗. 1922.

Zwiesprache mit der Natur bleibt seiner Meinung nach für den Künstler die conditio sine qua non. Nur die Zahl und Art der zu begehenden Wege ändert sich, und in der Auffassung des natürlichen Gegenstandes ist eine Totalisierung eingetreten, entsprechend der Tatsache, daß der Mensch heute nicht bloß Geschöpf der Erde, sondern Geschöpf innerhalb des Ganzen ist, Geschöpf auf einem Stern unter Sternen. Der Gegenstand erweitert sich über seine Erscheinung hinaus durch unser Wissen um sein Inneres, das an Schnittflächen zu veranschaulichen ist. Intuitiv ergibt sich von da aus für ihn das gegenständliche Innere. (Das „Distelbild" von 1924 wäre ein Beispiel für diesen Prozeß.) Darüber hinaus aber führt nach seinen Worten der Weg, das Ich zum Gegenstand in ein Resonanzverhältnis zu bringen, das über die optischen, anatomischen und physiologischen Grundlagen hinausgeht. Der Weg gemeinsamer irdischer Verwurzelung, der im Ich von unten ins Auge steigt, und der Weg kosmischer Gemeinsamkeit, der von oben einfällt. Metaphysische Wege in ihrer Vereinigung. Auf dem untern Wege liegen die Probleme des statischen Gleichgewichts, zu den oberen Wegen führt die Sehnsucht, von der irdischen Gebundenheit sich zu lösen, über Schwimmen und Fliegen zum freien Schwung, zur freien Beweglichkeit. Sämtliche Wege treffen sich im Auge und führen, von ihrem Treffpunkt aus in Form umgesetzt, zur Synthese von äußerem Sehen und innerem Schauen. Von diesem Treffpunkt aus formen sich manuelle Gebilde, die vom optischen Bild eines Gegenstandes total abweichen und doch vom Totalitätsstandpunkt aus ihm nicht widersprechen. — Der obere Weg kosmischer Gemeinsamkeit hat das Wandbild geschaffen, und der Tempel der Sehnsucht ist nichts weiter als ein Gleichnis. Nach beiden Seiten führt der Weg aufwärts, wenn auch der Antrieb für rechts am Monde vorbei begründeter erscheint. Im obersten Kreis der Kunst steht für Klee hinter der Vieldeutigkeit ein letztes Geheimnis, und „Symbole trösten dann den Geist, damit er einsieht, daß für ihn nicht nur die eine Möglichkeit des Irdischen mit seinen eventuellen Steigerungen besteht, daß ethischer Ernst waltet und zugleich koboldisches Kichern über Doktoren und Pfaffen".

„Am Berg des Stiers" (1923, Abb.) kreuzen sich dingliche Vorgänge mit einem Gewebe aus ruhelosen Übergängen nicht wiederzugebender überirdischer Farbtöne innerhalb einer gewaltigen gläsernen Pyramide (im Technischen dem „Nachtfaltertanz" vergleichbar). Aus tiefstem Dunkel hellt sich die Farbe nach Hellrosa im Schnittpunkt des Stiers auf, das Figürliche viel mehr absorbierend als es die Abbildung tun kann. Der Berg allein ist ein Gebilde von solcher Überzeugungskraft, daß man die Fabelwesen, die sich dahineingezaubert haben, zunächst kaum beachtet. Scheinbar sind sie als das Böse, Urmännliche ein Korrelat des Urweiblichen und verdeutlichen, wie nur aus dem Spiel entgegengesetzter Kräfte ein höherer in sich ruhender Zustand zu verwirklichen ist. Im „Nachtfaltertanz" (Farbentafel) ist das aufsteigende Fabelwesen mit einer geradezu feinmechanischen Exaktheit konstruiert. Klee steigert sogar das Maschinelle, das ihm im Bauhaus als ein Problem der Gegenwart entgegentritt, ins Übernatürliche; nicht auf romantischem Wege, sondern indem er den Weg der physikalischen Gesetze weitergeht bis an einen Punkt, wo er sie als mathematisch-physikalische Formel bildhaft aufschreiben kann. Die Pfeilpendel geben die Schwere und das Gleichgewicht, die Krümmung der Kurve deutet nach oben. Sichtbares bietet keinen Vergleichspunkt; vieles sollte sichtbar werden, was wir begreifen, aber nicht sehen, bis es eine Hand wie die Klees, dem Auge sichtbar macht: der Widerstreit des Hellen gegen das Dunkle, des Aufwärts gegen das Abwärts, der Gegensatz von unendlichem Raum und begrenztem Phantasiegeschöpf, beider Bewegung, die Kraft, die alles zusammenhält, sozusagen der letzte Beziehungspunkt. Aufgabe der Kunst ist für ihn, das alles sichtbar zu machen; das eigentlich Sichtbare sei im Verhältnis zum Weltganzen nur ein isoliertes Beispiel, andere Wahrheiten seien latent in der Überzahl. Der Farbenteppich des Raums, zwischen dessen beiden Helligkeitspunkten das Fabeltier festgehalten wird, ist wie ein Spiel immaterieller Kräfte, von einer Schönheit, wie sie Klee erfunden hat, und von

einer Intensität, daß der Nachtfalter von ihr durchdrungen wird. Durch eine verwandte Farbensymbolik hat Klee im „Getroffenen Muttertier“ (1923) dem Tod die Bitterkeit genommen und ihn in die Region des Unendlichen gehoben.

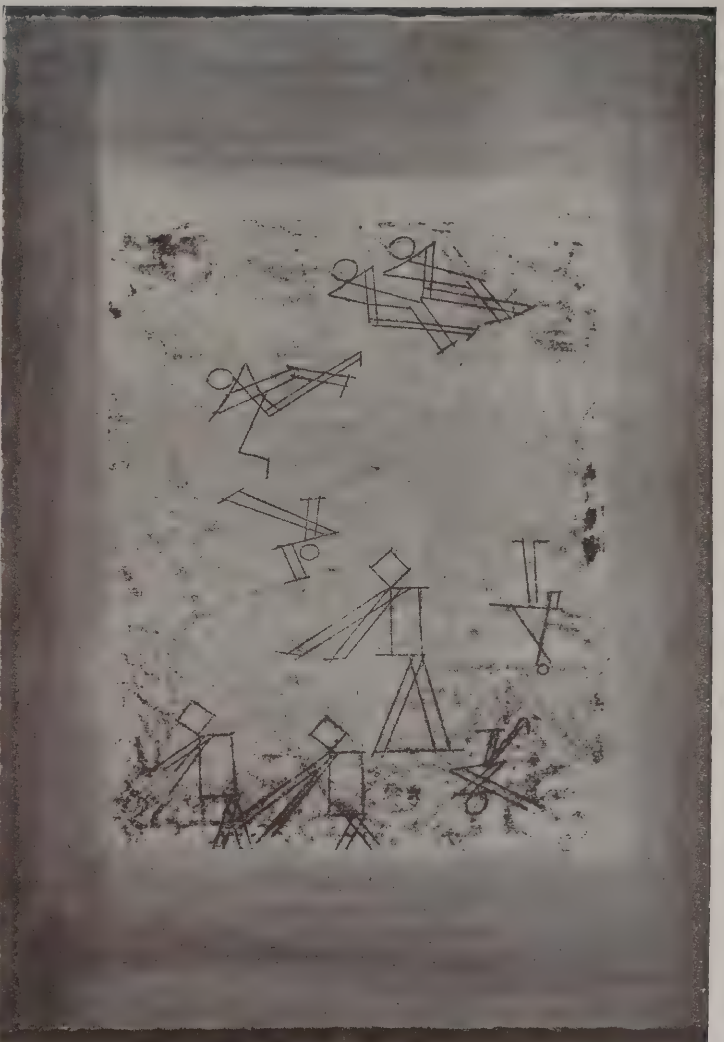
Vom Wege der Metaphysik lenkt Klee zuweilen ein in den der Groteske, um wie Antäus immer neu die Erde zu berühren, aus einer instinktsicheren Ökonomie der Kräfte. Das Kleinste gehört zum Größten, und der Kreis der Unendlichkeit ist nirgends unterbrochen. Auch ein beiläufiges Erlebnis, eine geringfügige Sache hat bei ihm eine Beziehung zum Ganzen der Welt. Ob er das „Lied des Spottvogels“, den „Seiltänzer“, eine Bühnengestalt, einen Pierrot, die „Alternde Venus“ oder die Erinnerung an einen Ulk zeichnet, unmerkbar geht an einer Stelle das Reich des Meßbaren in ein solches innerer Schau über, wo der Mensch nicht das Maß der Dinge ist. Bei diesen Themen überwiegt der zeichnerische Charakter, weil die Linie in diesem Falle für Klee mehr Möglichkeiten des charakterisierenden Ausdrucks enthält als die Farbe. Sie ist boshaft und witzig, schlagfertig und immer wesentlich.

Die „Klassische Groteske“ (1923, Abb.) sieht aus, als wenn das Haupt der Juno nach einer Körperergänzung gesucht hätte und in einer biedermeierlich dekorierten vor den Spiegel träte. Die abgerissene Geste kontrastiert sonderbar mit der Symmetrie des Haargekräusels; als hätte sich der Mechanismus des Körpers unfreiwillig verschoben. Der Linienumriß läuft plötzlich davon, macht sich selbständig und schafft ein Leben, das nirgends existiert und doch, wie auch bei der „Alternden Venus“, unmittelbar einleuchtet. Die „Venus“ biegt ab ins Grausige, Bemitleidenswerte, das „Lied des Spottvogels“ ins Lächerliche, „Des Pierrot Verfolgungswahn“ ins Gespenstische, das „Drama der Entzweiung“ ins Dämonische. Strindberg wirkt alltäglich neben diesem Bild seelischen Zerfalls. Beim „Seiltänzer“ sind in das aufgebaute Gerüst alle Spannungszustände hineinprojiziert, die sich auf empfindliche Nerven bei der Beobachtung eines solchen Vorgangs übertragen. Dieses Blatt lehrt verstehen, wie endlos bei allem was er malt, der Wechselstrom der Beziehungen vom Gegenstand, vom Künstler, vom Beschauer her ist, wie endlos der der Formen. Eine Treppe, ein Haus, eine Figur, alles ist nur in dem betreffenden Falle so und das nächste Mal ganz anders; denn nie kann sich die gleiche Kräftedurchdringung und Verwobenheit ergeben und nie infolgedessen eine Wiederkehr derselben Mittel. Die Marionettenfiguren der „Organisierten“ (1923, Abb.), die Rundköpfe mit Gliedern und die Quadratköpfe mit den Kastenkörpern sind ein Spott auf Menschen, die zur Formel geworden sind. „Diesseits bin ich manchmal etwas schadenfroh“, an diese Worte denkt man bei solchen Beiträgen zur Zeitgeschichte. Zuweilen lächelt er nur. Der „Schutzmann vor seinem Haus“ ist reinster Humor, der sich als ein Stück seiner Weltanschauung auch in ernsten Darstellungen findet. Die Opernbühne mit ihrer etwas freien Logik, das Varieté mit seiner Übersteigerung der natürlichen Kräfte regt ihn zu merkwürdigen Phantasmagorien an. Da vereinigen sich im „Zaubertheater“ (1923) alle Reiche der Natur zu einem spukhaften Ensemble, im „Schlußbild einer Tragikomödie“ (1923) die erlösten Partner zu einer ausgelassenen Pantomime. Die „Sängerin der komischen Oper“, die „Altistin auf der Szene“ (1923) sind überwältigende Typen einer Scheinwelt, die als Stoff übernommen eine nochmalige Übertragung in eine weitere Formenwelt sich gefallen lassen muß, während die „Bühnengebirgskonstruktion“ Klees Sinn für die keineswegs erschöpften Möglichkeiten einer modernen Inszenierung verrät.

Zärtlichere Lieder begleiten seine Arbeit auch heute. „Pflanzen im Mondschein“, „Silbermondgeläute“, „Vogel im November“, „Landschaft mit gelben Vögeln“. Auf Gelblichrot singt der braune Vogel sein herbstliches Lied (Abb.), die Natur ist müde und kahl, die Pflanzen sind nur noch Schemen, und von außen dringt Kälte blau ein. Das alles steht auf dem Blatt, ganz eindeutig und bescheiden. Trauer liegt in der Linie, Abschied in der Farbe. Die „Landschaft mit gelben Vögeln“ (1923, Abb.) ist tropisch. Auf tiefblauem Grund stehen silbergrüne Blätter und gelbe Vögel. Das Geschling der



Am Berg des Stiers. 1923.



Organisierte. 1923.

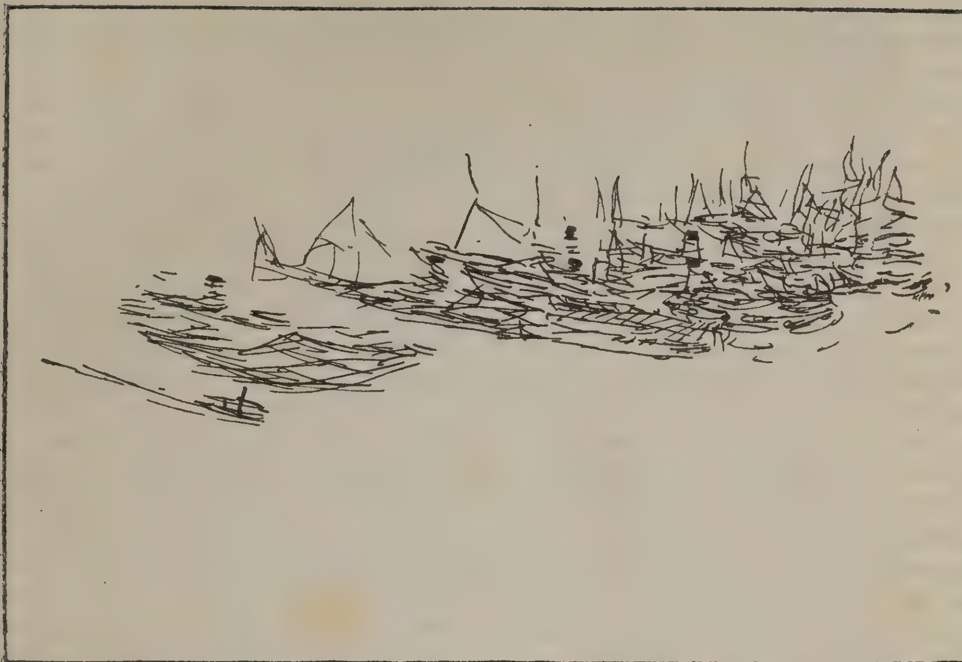
Paul Klee.



Paul Klee. Vogel im November. 1923.



Paul Klee. Landſchaft mit gelben Vögeln. 1923.



Paul Klee. Dampfschiffe im Hafen. 1911.

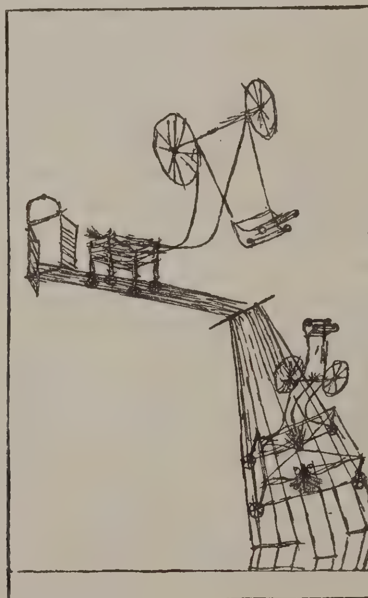
Pflanzen wuchert in saftigen Formen, südlicher Märchenzauber ist darüber gebreitet. Das „Häusliche Requiem“ (1923, Abb.) ist ein feierlicher Gesang in tiefem Rot, das bei rechteckiger Aufteilung der Fläche von Violett über Weinrot nach lichtem Grau in der Mitte geht. Darauf ist ein absonderlicher Vorrat von Leuchtern mit brennenden Kerzen und christlichen Symbolen in gemessener Entfernung von dem zentralen Kreuz ausgebreitet, und der Betrachter nimmt teil an einer Feier, die ihn nicht angeht und die ihn doch auf dem Umweg über die malerische Phantasie tief berührt.

„Landschaftlich physiognomisch“ nennt Klee ein Aquarell von 1924 (Abb.). Auf einem satten Dunkelorange, das leise nach Carmin und Rotbraun variiert, ist das Gesicht einer Landschaft im wörtlichen Sinne mit pelzigen kleinen Pinselzügen gestrichelt. Ein sonderbarer Traum, wo die Züge des menschlichen Gesichts und solche der Landschaft ineinander übergehen. Zweifellos ging diesmal der Weg nicht vom äußeren oder inneren Gegenstand ins Auge, sondern durch die „gemeinsame irdische Verwurzelung“, durch das Reich der statischen Formen. In Strich und Farbe ist jede materielle Verschiedenheit aufgehoben, die Natur ist im Gleichgewicht. Menschliches und Pflanzliches ist bei Klee stets eng benachbart, im „Seltsamen Garten“ (1923), in der „Kosmischen Flora“ (1923), schon in der „Kindheit der Iris“ (1917), doch mehr assimiliert, nicht in organischer Durchdringung. Vielleicht ist hier ein Ende. Aber Klee fängt sofort an einer ganz anderen Stelle wieder an. Der „Ort in Blau und Orange“ (1924, Abb.) überrascht durch Großheit der Form und Proportionalität. Im Original hebt Ton und Verteilung der Farbe die Wirklichkeit mehr auf zugunsten eines imaginären Raums, in dem Haus und Baum wie Einbildungen der Phantasie stehen.

Es ist ein seltener Fall in der deutschen Kunst, daß Maler um das vierzigste Lebensjahr an Kraft hinzugewinnen. Was bei Klee früher wie ein liebenswürdiges Spintisieren aussah, ist ein künstlerisches Ereignis geworden. Den letzten Arbeiten gegenüber ist nicht viel gewonnen, wenn man von einer edlen Nervenkunst spricht, sie sind Leistungen, an denen ein großer Mensch mit allen geistigen, seelischen, metaphysischen

Kräften teilhat. Dieſer Menſch iſt heute noch der einzige, der über die Mittel verfügt, Unſichtbares dem Auge ſchaubar zu machen. In der Unbeirrbarkeit, mit der Klee ſeinem Dämon folgt, in der Fähigkeit, immer neue Mitteilungsmittel zu finden, liegt für uns mehr Gewinn als in den meiſten oft recht lauten Verſuchen der letzten zehn Jahre. Und das iſt das Entſcheidende: es kommt ihm nicht auf das Neue an, ſondern auf das Weſentliche. Deshalb hat es Klee nicht nötig gehabt, das Erbe der alten maleriſchen Kultur abzulehnen. Er hat es nicht übernommen, aber ſo eingebaut, daß ſeine maleriſchen Qualitäten jeden Vergleich aushalten. Dieſe wären noch fruchtbar zu machen, von ſeiner Geſamtperſönlichkeit dagegen dürften zunächſt nur mittelbare Wirkungen auf die Kunſt ausgehen. Denn Klee iſt eine Vorwegnahme. Arbeiten, die ſeinen Einfluß verraten, haben ebenſoviel äußere Ähnlichkeit wie innere Fremdheit. Wer ähnlich wie Klee erlebt, muß von ſich aus eine entſprechende Formſprache entwickeln. Klees Lehrtätigkeit im Bauhaus zielt dahin, nichts liegt ihm ferner, als Schule im üblichen Sinne zu machen.

Es bleibt Stückwerk, über einen Maler wie Klee zu ſchreiben. Im Grunde fehlen die ſprachlichen Mittel, ſeine künſtleriſchen Werte und was dahinter ſteht, zu vermitteln. Die Neuheit widerſetzt ſich der Mitteilung. „Diesſeitig bin ich gar nicht faßbar“, ſagt er ſelbſt. „Denn ich wohne gerade ſo gut bei den Toten, wie bei den Ungeborenen. Etwas näher dem Herzen der Schöpfung als üblich. Und noch lange nicht nahe genug.“ Seine Intuition erreicht Provinzen, in denen wir noch nicht zu Hauſe ſind, in denen wir aber zu Hauſe ſein möchten, wenn wir ſeine Bilder anſchauen. Es genügt nicht, ſie als Geſchenk einfach hinzunehmen und ſich zu freuen. „Wer bloß an meiner Pflanze riecht, der kennt ſie nicht, und wer ſie pflückt, bloß, um daran zu lernen, kennt ſie auch nicht“, ſchreibt Hölderlin im Vorwort zum Hyperion. Möge es Klee nicht gehen wie dem Dichter, auf daß die Liebe zu ihm nicht ohne Verſtändnis ſei, das Verſtändnis für ihn nicht ohne Liebe.



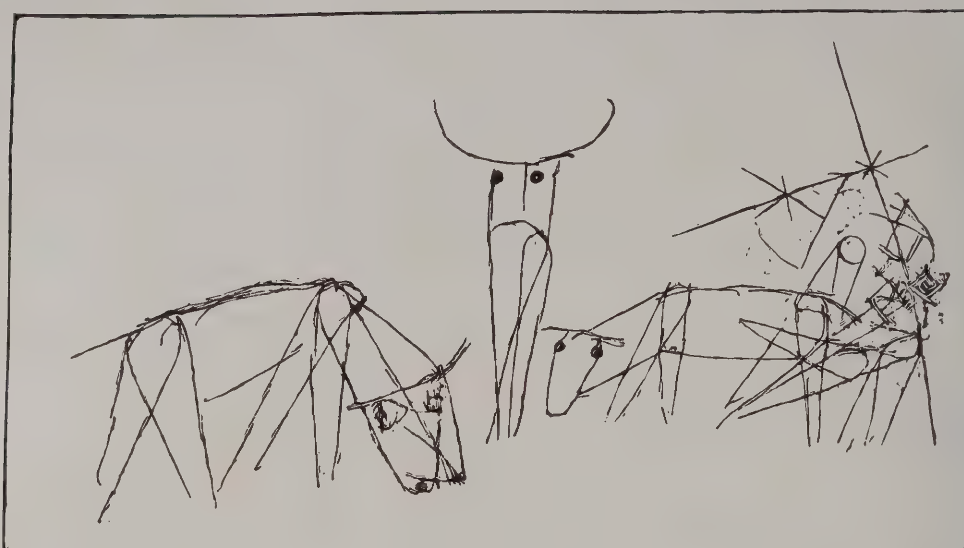
Paul Klee. Begegnung. 1921.



Paul Klee. Landschaftlich-physiognomisch. 1924.



Paul Klee. Häusliches Requiem. 1923.



Paul Klee. Brunſt. 1915.



Paul Klee. Ort in Blau und Orange. 1924.

Moderne japaniſche Malerei

Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln — *Von MARTIN HÜRLIMANN*

Jeṭt noch kann man leſen und hören, daß die braven Holzſchnitte Hiroſhiges mit ihrem beträchtlichen Einfluß europäiſcher Sehweiſe den Gipfel und zugleich das jähe Ende japaniſcher Kunſt bedeuteten. Aber ſo, wie auf dem Gebiet der Holzſchnitte ſich ein Hokuſei und Utamaro ſteigenden Anſehens erfreuten, entdeckte man auch, daß die Holzſchnittkunſt doch nur einen beſcheidenen Teil oſtaſiatiſcher Bildgeſtaltung ausmache und daß die ſtärkſten Leiſtungen wie bei uns in der Malerei vollbracht wurden. Nachdem das europäiſche Auge erſt einmal ſo weit war, hinter die ſcheinbare Primitivität und Beſcheidenheit dieſer Hängebilder und Rollbilder (Kakemonos und Makemonos) zu ſehen, mußte ſich ihm mit einemmal eine neue Welt der Kunſt auftun. Eine ganze Reihe zum Teil wertvoller einführender Erſcheinungen auf dem neueſten Kunſtmarkt ſind die vorläufige Folge.

Wie aber verhält es ſich mit der Theſe der unrettbaren Degeneration japaniſcher Kunſt, reſp. deren bedingungsloſer Kapitulation vor der „überlegenen" europäiſchen Malart? In Okakuras „Idealen des Oſtens" ſind einige Künſtler der Gegenwart vermerkt und es wird ihnen höchſte Meiſterſchaft zugeſprochen. Wer jene, in unſerem modernen Kunſtbetrieb nicht eben ſeltene Enttäuſchung ſchon erlebt hat, die ſich bei Beſichtigung irgend eines durch großwortige, ſich philoſophiſch gebende Einfühlung empfohlenen Werkes einſtellt, hat Grund zu einer gewiſſen, wenn auch nicht unbedingten Skepſis gegen ſolche Verſicherungen. Da man aber die Dinge im vorliegenden Falle nur in Japan, allenfalls auch in Amerika, nachprüfen kann, muß ſich freilich der Leſer wieder mit Verſicherungen begnügen, denen nur einige unzureichende Kliſchees beigefügt werden können.

In Japan ſelber darf man, um erſtklaſſige Dinge zu ſehen, nicht in die Kunſtausſtellungen gehen. Deren durchſchritt ich eine ganze Reihe (die Kataloge der offiziellen Akademieausſtellungen vermitteln etwa die entſprechenden Eindrücke), um darin alle Übergangsſtadien von japaniſcher Aquarellmalerei bis zum ſchweren Ölbild zu konſtatieren und jenen unbehaglichen Eindruck davonzutragen, warum nun eigentlich dieſe gewiß recht tüchtigen Bilder alle gemalt worden ſeien. Und man muß die Produkte unſerer Verwiſſenſchaftlichung der Kunſt doppelt ſchmerzlich empfinden in einem Lande, das die ſchönſten Stücke der erdentbundenſten, in göttlicher Improviſation aufgelöſten Malerei beſiṭt (wenn auch gerade die bedeutendſten darunter meiſt aus China ſtammen). Schon rein materiell haben dieſe europäiſierenden Maler auf die falſche Karte geſeṭt, da niemand in Japan ihre Bilder kaufen will; denn der Geſchmacksſinn läßt den Japaner keinen Moment darüber im Zweifel, daß ſich dieſe ſchwergerahmten Ölgemälde wie provozierende Fremdkörper in ſeinen zierlichen Räumen mit den feingeflochtenen Matten und den federleichten Schiebewänden ausnehmen würden. Aber auch die Muſeumskunſt „fürs Volk" wird dafür kaum Erſaṭ bieten, obwohl in Kyoto, Nara und Tokio bereits einige wunderliche Tempel dieſer Gattung — bezeichnenderweiſe ausgerechnet im griechiſch-amerikaniſchen Marmorſtil — erſtanden ſind, wo ſich hinter Glasſchränken mit joniſchen Pilaſtern die zarten Gebilde einer Hauskunſt in des Wortes vornehmſter Bedeutung aufgeſtapelt finden. Selbſt Okakura ſcheint mir hier den von Grund aus ariſtokratiſchen Charakter oſtaſiatiſcher Kunſt zu verkennen, wo das Mäzenatentum keineswegs eine Einengung, ſondern im Gegenteil recht eigentlich eine Entbindung bedeutet. Selbſt die von Okakura beſonders erwähnten Meiſterwerke, die Beſiṭ der kaiſerlichen Akademie zu Tokio ſind, muß man ſich von den Herren daſelbſt auf beſonderes Erſuchen, dem mit all der Liebenswürdigkeit eines japaniſchen Gaſtgebers nachgekommen wird, herbeiſchleppen und aufhängen laſſen, um ſie ſo durch-

aus als Privatmann genießen zu können. Auch zu Boston und Washington tut man gut, sich aus den starren Hallen in den Raum des Konservators zu flüchten, der einem mit Liebe einen nach dem andern der vielen nicht ausgestellten Kakemonos entrollen wird und wie ein empfindsamer Eigentümer nach dem Verständnis des Besuchers forscht.

Die europäisch Malenden haben sich fast durchweg die französischen Impressionisten zu teilweise beinahe wörtlichen Vorbildern genommen; — auch Picasso hat schon seine Verehrer —. Mit Vorliebe haben es die kleinen, zierlichen Japaner, die den nackten Körper künstlerisch überhaupt nicht kennen, auf üppige Akte rubensscher Herkunft abgesehen. Wer sich für Namen interessiert, möge dieselben in dem etwas leichtfertigen Buch von Serge Elisséev „La Peinture contemporaine au Japan[1] nachlesen; man gewinnt dabei immerhin einen äußeren Überblick über die bestehenden Richtungen und deren bekannteste Vertreter. Hier möchte ich nur einige der überragenden Meister herausgreifen. Werturteile über Zeitgenossen sind freilich verfänglich, und wenn hier auch die zeitliche Distanz einigermaßen durch die örtliche ersetzt wird, so droht um so mehr die Unsicherheit gegenüber einer dem Europäer schließlich doch irgendwie fremden Formsprache. Daß trotzdem auch dem Fremden sich das Wesentliche mit ungeahnter Notwendigkeit erschließt und er zu demselben Werturteil gelangt, dem der japanische Sammler — mit dessen Feinsinn und Sicherheit des Urteils sich unsere Kunstgelehrten kaum messen können — rein materiellen Ausdruck gibt, geht wohl auf einen Hauptunterschied östlicher von westlicher Kunst zurück. Während wir auf den schönen Schein hinarbeiten, die Fassade, das Theater, den gewaltsamen Ausdruck, bescheidet sich der Ostasiate mit dem stillen Hineinhorchen in das Wesen der Dinge — in ihren formalen Kern so gut wie der Philosoph in den gedanklichen. Von unserem Expressionismus, mit dem die jahrtausend alten chinesischen Kunsttheorien zum Teil so auffallend übereinstimmen, unterscheidet die Kunst des fernen Ostens der durchgehende Zug der Ehrfurcht, eine Stellung des Individuums zur Gemeinschaft, die sich weder mit dem schrankenlosen Individualismus der Renaissance noch mit dem einschränkenden Gemeinschaftskult des Mittelalters deckt. Diese Bescheidenheit aber verhindert den Bluff, den bei uns der Expressionismus vielfach ermöglichte und läßt das Werk des Malers in ebenso zerbrechlicher Klarheit vor uns erstehen, wie der Künstler selbst auf das eindeutige Wesen der Formen dringt.

Es ist wohl kein Zufall, daß unter den modernen Meistern Japans gerade die als die hervorragendsten angesprochen werden müssen, die der in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hereinflutenden Europäisierung aller Dinge auf ihrem Gebiet am kräftigsten widerstanden und die sich, als die kaiserliche Akademie schließlich vor dieser Verwestlichung kapitulierte, unter Führung des ersten Akademiedirektors, eben jenes Okakura Kakuzo, zu der unabhängigen Vereinigung der Nippon Bijutsuin organisierten (im Jahre 1898). Zu diesem Kreise ist auch der schon 1881 verstorbene Hogai Kano zu rechnen, der besondere Schützling Fenollosas, jenes Spanisch-Amerikaners, dem das Verdienst zufällt, die Japaner zuerst wieder auf die Bedeutung ihrer eigenen Kunst gegenüber der europäischen hingewiesen zu haben und dem wir den bisher einzigen Versuch einer wirklichen Geschichte chinesischer und japanischer Kunst verdanken.

Hogeis bedeutendstes Werk, seine lebenschöpfende Kwannon, wurde in der vom Erdbeben zerstörten Kunstakademie verwahrt und gehörte dem japanischen Nationalschatz an, eine Auszeichnung, die nur den kostbarsten Kulturreliquien des Landes zuteil wird. Es ist das Gemälde, das Okakura in seinem erwähnten Buch schildert, und in der Tat greift man kaum zu hoch, wenn man die erschütternde Majestät, die von diesem Bilde ausging, dem Eindruck von Raffaels Meisterwerken an die Seite stellt. Die Akademie bewahrte einen ganzen Schrank voll Skizzen des Künstlers, viele Meter lange Makemonos, in denen man verfolgen konnte, wie er um die Gestaltung der

[1] Boccard, Paris, 1923.

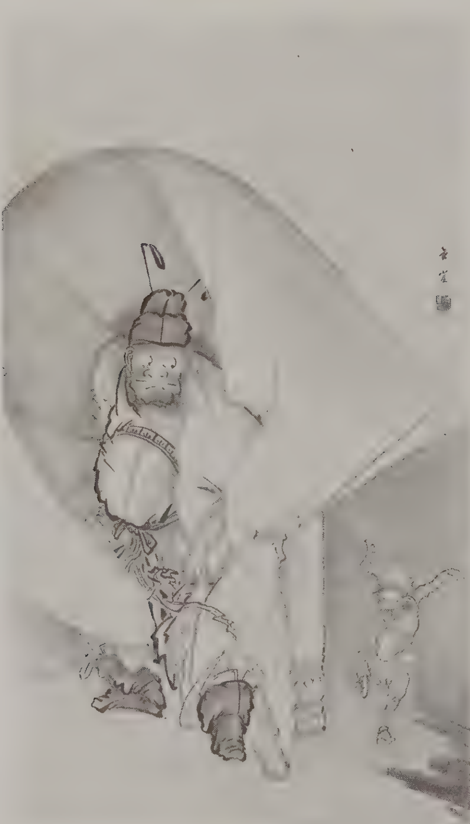


Kano Hogei. Kwannon.

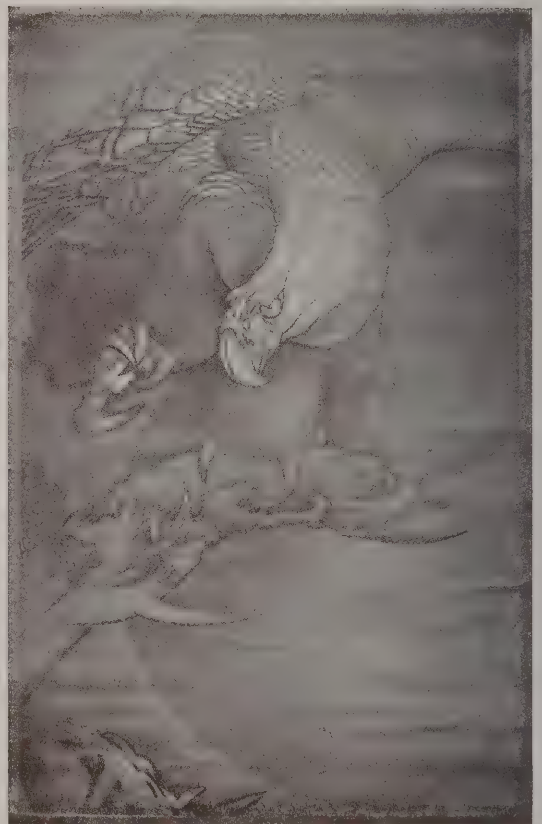
Kunstschule in Ueno, Tokio.



Hashimoto Gaho. Landſchaft. Kunſtſchule in Ueno, Tokio.



Shoki. Museum of fine arts, Boſton.



Adler. Kunſtſchule in Ueno, Tokio.

Kano Hogei.

Mitleidsgöttin rang, alle denkbaren Möglichkeiten herbeiziehend, darunter auch europäiſierende Engelsgeſtalten. Das ſchließliche Ergebnis dieſes Taſtens war eine ziemlich genaue Nachbildung der Kwannon auf einem Sung-Bild, das ſeinerſeits wieder eine ziemlich ſichere Kopie nach dem ſagenhaften Wu Tao-tzu, dem gewaltigſten aller Meiſter Chinas, darſtellt (befindet ſich jetzt im Freer-Muſeum zu Waſhington; abgebildet bei Fenolloſa). An Stelle der beiden Kinder, zwiſchen denen, zu Füßen der Göttin, ein Bäumchen emporſprießt, ließ Hogei aus einem Kelch in der Hand der Göttin einen Tropfen niederfallen, in dem ſich ein Neugeborenes befindet, während die Erde nur noch unten durch einige letzte ragende Felſengipfel angedeutet iſt, wodurch in jeder Beziehung eine wunderbare Steigerung erreicht wurde. Nachdem Hogei ſeine Formen einmal in einer erſten Faſſung (jetzt ebenfalls in Waſhington) niedergelegt hatte, ging er erſt an die endgültige Ausarbeitung, in der er die bisherige, etwas matte, altertümelnde Tongebung mit nie geſehenen Farben von einer myſtiſchen Zartheit verwandelte, durchſetzt mit ätheriſchen Schwaden von Goldſtaub, wie ſie nur ein Japaner hinzudichten verſteht. Als ich Kwanzan nach der Möglichkeit einer Kopierung dieſes Bildes fragte, erzählte er mir, wie Hogei im typiſchen Eifer des Künſtlers fürs Handwerkliche, ſich dieſe Farben, die wohl nie ſo wieder erreicht werden können, auf geheimnisvolle Weiſe ſelber zuſammengebraut habe, und daß erſt der Tod der Arbeit an dieſem Bilde, in das er ſeine ganze Inbrunſt verlegt hatte, ein Ende zu machen vermochte.

Neben dieſer ſakralen Darſtellung, die in Form eines Wandſchirmes mit einrahmenden Seitenſtügeln aus Goldbrokat aufbewahrt wurde, ſah ich von Hogei figürliche wie landſchaftliche Kompoſitionen, von denen ſich beſonders die erſteren durch dieſelbe Gewalt des Pinſels auszeichneten, ſo ein prachtvoller Feuergott, der ſich in ſchwarzer Majeſtät mit ſeinem Schwert von einer mit goldener Glut erfüllten Grotte abhob.

Gewöhnlich in einem Atemzug mit Hogei pflegt ſein großer Freund und Rivale Haſhimoto Gaho (1834—1908) genannt zu werden, ja, viele Japaner neigen dazu, in ihm den größten der beiden Meiſter zu ſehen. Die ſich aufdrängende Gegenüberſtellung der beiden Künſtler offenbart im Grunde dieſelbe Verſchiedenheit der Typen, wie wir ſie aus unſerer eigenen Geſchichte als naive und ſentimentaliſche Naturen kennen. War Hogei ein problematiſcher Kopf, ein Mann, der mit ſeinen Werken rang, der durch ſein überzeugendes Pathos wie ſeinen beinahe fauſtiſchen Drang uns Abendländern beſonders zuſagen wird, ſo ſtellt demgegenüber Gaho mehr den Liebling der Götter dar, deſſen Hand vom erſten Strich an von abſoluter Notwendigkeit zu abſoluter Vollkommenheit geführt wird. Sein Bedeutendſtes hat er in Landſchaften geleiſtet, in denen er ſich im Gegenſatz zu der recht äußerlich Mode gewordenen Malerei im Stil der chineſiſchen ſüdlichen Schule mit ihren gigantiſchen blauen Bergen, in Übereinſtimmung mit der beſten heimatlichen Tradition an das typiſche Weſen der japaniſchen Landſchaft hielt und ſich darin als der echte Kano-Schüler zeigte, wie ja übrigens auch Hogei zu den Nachkommen dieſer Schule, ja zu den perſönlichen Sproſſen der größten japaniſchen Künſtlerfamilie zählte. Das berühmteſte Beiſpiel der Gahoſchen Landſchaftsmalerei mit all ihrem ſüßen Erdduft bei märchenhafter Entrücktheit, mit ihrer unentrinnbaren, doch unfaßbaren Logik, iſt jene grandioſe Landſchaft, die auch in der Akademie zu Tokio bewahrt wurde, und die einſt die Reiſe nach London zu einer japaniſchen Ausſtellung mitgemacht hatte, ohne dort freilich auf richtiges Verſtändnis zu ſtoßen; das Britiſche Muſeum beſaß ja ſo feine, ſo ſchönfarbige Holzſchnitte! Hervorragend iſt auch eine Reihe von kleineren Landſchaften Gahos im Museum of fine arts in Boſton, um deſſen chineſiſch-japaniſche Abteilung kein Geringerer als Fenolloſa und ſpäter Okakura bemüht war. Intereſſant iſt dort vor allem der Vergleich mit einer Reihe von Landſchaften Hogeis von ähnlicher Art und Format, wobei die milde Klarheit des Gaho einigermaßen im Gegenſatz ſteht zu den bizarreren, in ihrer romantiſchen Jäheit chineſiſcher anmutenden — für mein perſönliches Empfinden aber auch gewaltigeren — Bergformen Hogeis. Auf den erſten Blick noch augenfälliger als in den

landſchaftlichen Kompoſitionen wird die überlegene Meiſterſchaft von Gahos Pinſelführung in ſeinen figürlichen Darſtellungen. Hier geht er nicht auf den feierlichen Monumentalſtil Hogeis aus — obwohl M. Elisséèv jene berühmte Kwannon als Werk des Gaho anführt, was einem freilich nicht paſſieren ſollte, wenn man ein Buch über japaniſche Malerei ſchreibt —, ſondern auf mehr ſkizzenhaft anmutende, leicht hingeworfene volkstümliche Typen.

So wie man Hogei und Gaho gewöhnlich zuſammen nennt, geht es unter den jetzt lebenden Meiſtern Taikwan und Kwanzan. Beide gehören der Bijutſuin an und beide haben nicht nur China, ſondern auch Europa durch Studienreiſen kennengelernt. Es iſt keineswegs nationale Engherzigkeit, wenn ſie ſich trotzdem, bei aller gerechten Bewunderung europäiſcher Kulturtaten, für ihr Teil vor jenen Beeinfluſſungen ziemlich verſchließen, in der einfachen Erkenntnis, daß ſie in der ihnen ſo ungleich mehr liegenden Sprache auch das Bedeutendere zu ſagen hätten. Dabei ſind ſie doch unbefangen genug, ſich nicht gegen kleine liebenswürdige Anklänge zu ſträuben, die ſich aus irgendeiner Liebhaberei auf dem fremden Gebiet ergeben. Am meiſten fremde Elemente hat der äußerſt vielſeitige fruchtbare Yokoyama Taikwan (geb. 1868) aufgenommen. Einiges Aufſehen erregte es, als er ſogar das Umrißzeichnen mit dem Pinſel zugunſten ſeiner heutigen duftigen Flächenmalerei fallen ließ. Dadurch erreicht er bei ſeinem im übrigen durch und durch japaniſchen Empfinden und einer weichen Farbengebung Effekte von ganz eigenem Reiz. Neben den Landſchaften gehören namentlich Durchblicke durch reichbelaubte Zweige oder Bambusſtauden zum Beſten, was Taikwan geſchaffen.

Der exponierteſte Vertreter der altjapaniſchen Richtung, zugleich der führende Kopf der Bijutſuin und als „Maler des kaiſerlichen Hofes“ der am höchſten geehrte Maler Japans, iſt Shimomura Kwanzan, unter deſſen perſönlicher Führung ich Gelegenheit hatte, die hervorragendſte Sammlung ſeiner Werke zu betrachten. Das war beim gaſtfreundlichen Herrn Hara in Yokohama, den jeder Freund oſtaſiatiſcher Kunſt als Beſitzer einer Reihe der wertvollſten alten chineſiſchen und japaniſchen Bilder kennt. Zwei Monate nach meinem Beſuch war das herrliche altjapaniſche Palais von der Sturzflut hinweggeſpült mit all ſeinen immenſen Schätzen, ſeiner vom erleſenſten Geſchmack geleiteten Wohnlichkeit, ſeinem poeſievollen Garten, wo wir in einem luftig verſteckten Gartenhäuschen am rieſelnden Bach aßen, tranken und plauderten.

Von ſeinem verehrten Lehrer Gaho hat Kwanzan die ſchlafwandleriſche Sicherheit des Pinſels geerbt, die ihn wie im Traume die Striche in kühnem Schwung ſo ſetzen ließ, daß man von ihrer prädeſtinierten, abſoluten Notwendigkeit überzeugt iſt. Ein hübſches Beiſpiel dafür war ein Regenbogen, der nur entſtehen konnte, indem man mit vier Pinſeln in der Fauſt in einem Schwung über die Seide hinfuhr — und der Regenbogen ſitzt in duftiger Unfaßbarkeit über der angedeuteten Landſchaft mit den Fiſcherbooten, daß die ganze Formen- und Farbenharmonie des Bildes ſich in ihm konzentriert. Nicht nur in der Mannigfaltigkeit der Motive, auch in der Kühnheit des Pinſelſtriches und namentlich in der zarten, friſchen Farbengebung ſcheint mir Kwanzan den Gaho noch zu übertreffen, der für unſer Empfinden manchmal äußerlich etwas matt wirkt in ſeiner antikiſierenden graubraunen Farbengebung.

Da waren in Haras Sammlung zunächſt einige Porträts, vor allem das eines alten chineſiſchen Herrn und das eines Gelehrten (letzteres, ein Melanchthon-Antlitz, in Anlehnung an ein Gemälde des vor etwa 100 Jahren wirkenden Kwazan, das ſich in der ſchönen perſönlichen Sammlung Kwanzans befindet), beide von einer ganz unerhört feinen Kunſt der Charakteriſierung, namentlich in einer Beſeelung der einzelnen Linie, die wir in der europäiſchen Malerei ſchlechthin nicht kennen. (Denn dieſer Stil des Umrißzeichnens deckt ſich ſeinem Sinn nach keineswegs mit unſerem „linearen Stil“.)

In den äußerſt maleriſch geſehenen Landſchaften, die die Formenſprache Gahos ſprechen, herrſcht eine ſchimmernde Farbengebung vor, die ſelbſt die Subtilität Taik-



Eingeschlafener Chinese.



Im Weinkeller.

Shimomura Kwanzan.

Japanischer Privatbesitz.



Yokoyama Taikwan. Wasserlandschaft. Japanischer Privatbesitz.



Yokoyama Taikwan. Bach. Japanischer Privatbesitz.

wans noch zu übertreffen ſcheint. Hier ſind in wahrſtem Expreſſionismus reale Eindrücke viſionär verdichtet, mit leichtem, ja elegantem Pinſel in ätheriſchen Duft getaucht und bei all der legèren Selbſtverſtändlichkeit, mit der ſie hingeworfen erſcheinen, zu höchſter Realität geſtaltet — handle es ſich nun um einen Doppel-Wandſchirm mit verträumtem Waldinnern oder um eine Ausſicht auf ferne blaue Berge, in der die beſte Tradition der chineſiſchen Schule, am rechten Ort auch zu ſchweigen und die leere Fläche zum Tönen zu bringen, zutage tritt.

Höchſte Virtuoſität entfaltet Kwanzan in ſeinen figürlichen Kompoſitionen. Mit Darſtellungen voll ſprudelnder Lebendigkeit, nicht ſelten auch voll feinen Humors, hatte er ſeinen eigentlichen Ruhm begründet und ſeine Hauptwerke auf früheren Ausſtellungen der Akademie pflegten nicht ſelten kleine Senſationen zu ſein. Die Kunſtakademie beſitzt noch eins ſeiner frühſten Werke dieſer Art, das den jungen Meiſter ſchon in der vollen Beherrſchung ſeiner äußern Mittel zeigt, dabei vom liebenswürdigſten Übermut der Jugend erfüllt iſt. Bei Hara ſah man in einem Makemono (Bildrolle, die von rechts nach links abgerollt wird) den ganzen Sturm und Drang des Künſtlers ſich austoben in einer Schlachtendarſtellung, die in der effektvollen Erſcheinung des Feuergottes unter toſend aufgewühlter roter Glut gipfelte. Demgegenüber zeigte ein anderer Makemono den reifen abgeklärten Kwanzan: Der Jagdzug des Kaiſers rauſcht wie ein Märchen durch den Wald; Bild auf Bild folgt ſich in wunderbarem Zuſammenklang, verhallend in blau hingehauchter Landſchaft. Man muß ſich das ſtark epiſche Moment der öſtlichen Kunſt im Gegenſatz zur dramatiſchen Geſtaltungsart des Weſtens vergegenwärtigen, um einen ſolchen Makemono richtig genießen zu können; da wird man nicht müde, mit den Knien auf den feinen Matten vor den ſich entrollenden Herrlichkeiten herumzurutſchen, um die Geſchichten zu verſchlingen. — Von der gleichen Fabulierkunſt zeugte die Darſtellung eines buddhiſtiſchen Heiligen in einer Zelle im Wald, zu deren Fenſter und Türe ſich allerlei böſe Geiſter in Tierform drängen, ohne dem Eremiten was anhaben zu können. Mit was für einem feinen Humor waren doch dieſe Ungetüme gezeichnet und gerade durch ſie die ſtille Andacht der Szene nur noch geſteigert.

Noch eine Schöpfung Kwanzans ſei erwähnt, die mich der vielleicht ſchmerzlichſte Verluſt der bei Hara geſehenen Schätze dünkt: Ein großer Wandſchirm aus zwei zweiteiligen Stücken. Links nichts wie eine gewaltige orangerote Sonne und die äußerſten Zweige eines Blütenbaumes, der das Stück rechts füllt. Vor dieſem Baum, ganz rechts, ſteht eine Pilgerin, den Stab im Arm, die Hände gefaltet, im Profil der Sonne zugewendet, im Gebet verſunken, den Kopf leicht gehoben und die Augenlider geſenkt. Eine unfaßbare unirdiſche Schönheit lag auf dieſen von Natur unſchönen abgemergelten Zügen, in den wie durchſichtigen, zuſammengelegten Händen, in der überſinnlichen, von härenem Gewande umhüllten Geſtalt, eine herbe Süße und Verſenktheit, wie wir ſie nur aus ſeltenen Darſtellungen des Mittelalters kennen.

Was Kwanzan perſönlich von ſeinen Kunſtanſichten äußerte, klang eigentlich ſelbſtverſtändlich, nachdem man ſeine Bilder geſehen hatte: Wie es ſich ihm niemals darum handle, die Natur „abzumalen“, ſondern, wie er das Bild ruhig in ſeinem Geiſte ſich ausreifen laſſe, und es erſt in dem Moment zu malen beginne, wo es eigentlich ſchon fertig ſei. Es mag in dieſem Zuſammenhang erwähnt ſein, daß Kwanzan, wie ſeine meiſten bedeutenderen Kollegen, oft zum Alkohol griff und ſich eben erſt auf dringendes Raten ſeines Arztes den ſüßen Sakki abgewöhnt hatte, was nicht hinderte, daß er bei Herrn Hara einem europäiſchen Rotwein mit ſichtlichem Behagen zuſprach. Daß dieſer Expreſſionismus den Zuſammenhang mit dem Leben und mit der Natur nie verlor, dafür ſprach ſchon der Eindruck, der von Herrn Kwanzan rein perſönlich ausging: Ein Vollmenſch in des Wortes vornehmſter Bedeutung, ein Mann mit ſtrahlend großen dunklen Augen und von beglückender Lebensbejahung geklärten Zügen. In welcher Weiſe er etwa äußere Natureindrücke verarbeitete, zeigten eine ganze

Reihe von Darstellungen mit Kormoranfischern, die als Folge eines von Rousseauschem Enthusiasmus erfüllten Aufenthaltes mit Okakura und anderen Gleichgesinnten zusammen in einer einsamen romantischen Küstengegend Japans entstanden waren. Über das Verhältnis von Lehrer und Schüler äußerte sich Kwanzan in einer entschiedenen Ablehnung unserer „wissenschaftlichen“ Methoden, die sicher manches europäische Professorenohr entsetzt hätte, ist er doch gegen jedes Ab- und Nachzeichnen, überhaupt gegen jede Erziehung zur Imitation. Der Lehrer solle dem Schüler nur wie dem Kinde zeigen, wo es nicht hintreten solle, wo gefährliche Abgründe lauern, nicht aber wie es seine Schritte zu setzen habe. Also: denkbar größte Selbständigkeit, verbunden mit strenger Kritik, die bei der Auswahl der vorgelegten Werke durch die Meister für die jährliche Ausstellung zum Ausdruck kommt — das ist der Weg der Nippon Bijutsu-in. Ein radikaler Weg, auf dem freilich nicht gut Mittelmäßigkeiten großgezüchtet werden können und unter einer alleinseligmachenden Technik sich ein mageres Talentchen zum Pomp eines Professorentitels emporschwingen kann. — Man braucht nur noch hinzuzufügen, daß jene Vereinigung auch das Kunstgewerbe mit Erfolg wieder zu heben sucht und eine Durchdringung von handwerklichem und künstlerischem Geist anstrebt, um sich an verwandte Bestrebungen bei uns erinnert zu fühlen. Und das ist vielleicht kein Zufall; denn Okakura hatte Ruskin mit großer Begeisterung gelesen. Er fand aber auch den Kontakt mit Indien, das ihm als das Ursprungsland aller neuen, großen, schöpferischen Ideen erschien. So sehen wir in diesen Kreisen, die den Nationalismus von seiner tiefsten Seite aus ergriffen, zugleich die Vertreter eines vornehmen Kosmopolitismus. Ich will in diesem Zusammenhang nur noch einen Namen nennen: Kwampo. Es ist dies der Künstler, den Okakura auswählte, um auf die Einladung Tagores hin nach Indien zu gehen. Diese Wahl macht dem Scharfblick Okakuras alle Ehre. Ich sah Bilder Kwampos, die er vor seiner indischen Reise malte und die einen tüchtigen Maler zeigen, dem jedoch die besondere Originalität und Stoßkraft fehlt. Dagegen zeigen die neueren Bilder mit ihrem starken indischen Einschlag — es sind fast durchweg buddhistische Darstellungen von Heiligen oder der Barmherzigkeitsgöttin — eine eigenartige Farbengebung, vor allem aber eine Intensität der Verbildlichung zarter seelischer Eindrücke, die Kwampo mit in die erste Reihe der modernen japanischen Maler stellt, wenn ihm auch die Sicherheit eines Kwanzan abgeht und ihm nicht jeder Wurf zu gelingen scheint, in seiner Problematik also eher einem Hogei verwandt.

Zu den Abbildungen der modernen japanischen Malerei

Abb. S. 157 und Abb. S. 158 (oben) zeigen die beiden erwähnten Hauptwerke von Hogei und Gaho.

Zwei Abb. S. 158 (unten) geben Beispiele für Hogeis machtvolle Art der Pinselführung.

Zwei Abb. S. 161 und Abb. S. 165 (links). Da mir leider das Material zur Wiedergabe der besprochenen Hauptwerke Kwanzans fehlt, mögen drei Werke aus seiner sonstigen Produktion für die künstlerische Kraft dieses Meisters sprechen, die sich in jedem Pinselstrich bedeutsam mitzuteilen weiß. Die beiden figürlichen Darstellungen sind jüngere Werke und zeigen die Art, in der das erwähnte Porträt eines chinesischen Herrn gemalt ist. Die Landschaft ist eines der letzten Gemälde Kwanzans. Hier muß das Fehlen der Farben in der Wiedergabe doppelt schmerzlich empfunden werden, vor allem im duftig-unfaßbaren. rosigen Spiel der Wolken und der Sonne.

Zwei Abb. S. 162. Ähnliches gilt von den wiedergegebenen Werken Taikwans, da sich daraus kaum ein Begriff des Reichtums seiner Gesichte gewinnen läßt. Immerhin sind die beiden Landschaften doch sehr typisch für Taikwans urpersönlichen Stil, namentlich für seine Behandlung des Laubwerkes, wie sie sich in seinen berühmtesten Wandschirmen wiederfindet.

Abb. S. 165 (rechts). Eines der feinsten Werke aus der Reihe buddhistischer Darstellungen, die Kwampo seit seinem Aufenthalt in Indien geschaffen, nicht im Sinne des altjapanischen Sakralbildes sondern der freien Behandlung einer Buddha- oder Kwannongestalt. Wie in der Zeichnung ist auch in der Farbengebung, vor allem im schimmernden Blaugrün des Rockes, das indische Vorbild in diesem Bilde besonders offensichtlich. Daneben zeigt sich aber doch auch die Hand des Japaners; am deutlichsten im goldbestäubten Hintergrund.

Sämtliche abgebildeten Werke sind auf Seide gemalt.



Shimomura Kwanzan. Tempel in Wolken.



Arai Kwampo. Kwannon.

Sammlung Martin Hürlimann, Zürich.



Kurt Edzard. Terrakotta. 1922.



Kurt Edzard. Liegende Frau. 1924.



Kurt Edzard. Sitzende. Kleinbronze. 1914.



Kurt Edzard. Liebespaar. 1922.



Stehende. Kleinbronze. 1920.



Badende. 1923.

Kurt Edzard.

Kurt Edzard

Von ROBERT HEINZ HEYGRODT
Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln

In Dingen der Plastik wird unser Geschmack noch immer von den Nachwirkungen einer peinlichen Bildhauerei beeinflußt, die sich nach literarischen und politischen Tendenzen orientierte, eine moralische und sentimentale Idee zu verkörpern bestrebt war und mit lautem Pathos allen Sinn für eine naive Betrachtung und natürliche Entwicklung überstimmte. Die Bildhauer dieser Periode blieben bewußt in der Abhängigkeit vom klassischen Vorbild, mißbrauchten nebenbei, ebenso wie die moderne Architektur, alle Stilarten der abgelaufenen Jahrhunderte und kamen nicht dazu, ihren eigenen Stil zu finden.

In der Geschichte der europäischen Kunst beginnt mit Rodin wieder eine neue Einsicht, daß die Plastik eine Welt für sich ist, die auf ihre Erschaffung durch den Bildhauer wartet und eine Form haben will, die ihrem Leben und eigenem Rhythmus entspricht. Für Rodin waren die Dinge, die er schuf, symbolhafte Monumente seiner Beziehung zur Umwelt. Er schuf sie nach seinem Bilde und gab ihnen alle Farben seiner starken Lebendigkeit. Eine ganze Kategorie von Bildhauern und Malern gewann von Rodin ihren entscheidenden Eindruck. Gleichzeitig entstand ein Widerspruch, der, bei aller Achtung vor Rodins überragender Leistung, in ihm ein Prinzip erkannte, das ideelle Motive und malerische Technik zum Schaden der reinen Plastik in den Vordergrund und zur ausschließlichen Wirkung der Plastik brachte. Von Maillol ging der deutlichste Widerspruch aus. Der Körper beanspruchte sein Recht unbekümmert um die Intentionen der Umwelt. Drängende Sinnlichkeit behauptete sich gegen die Abstraktheit der übergeordneten Idee. Durch Maillol bestimmt setzten Hermann Haller und Ernesto de Fiori das Prinzip der reinen Plastik durch und schufen eine Atmosphäre, die von dem Plastiker heute nicht mehr außer acht gelassen, von dem Betrachter nicht mehr übersehen werden kann. Und hier ist die Zeit, von dem jungen deutschen Bildhauer Kurt Edzard zu reden.

Kurt Edzard ist am 26. Mai 1890 in Bremen geboren. Siebzehnjährig zog er durch Italien. Auf der Karlsruher Akademie lernte er sein Handwerk und hat dann bis 1911 in Berlin gearbeitet, jenem Berlin vor dem Kriege, das mit lautem prahlenden Reichtum bis hinein in die Werkstätten der Künstler Energien und Gefahren verteilte. Edzard ist mitten unter den künstlerischen Methoden, Moden und Literaturen jener Tage still und bestimmt bei seiner eigenen Sache geblieben. Seine Arbeiten aus dieser Zeit sind verstaubt, vielleicht vergessen, aber sie bleiben gültige Marksteine seines Weges zur Form und tragen schon die Spuren heutigen Gesichtes: feine schmale ernstverhangene Züge, oft noch unbestimmt und verträumt, aber schon gehalten von der Lauterkeit und Klarheit eines intensiven Willens zur Form, der unbeirrbar tun muß, was er tut. Edzard hat Eindrücke und Einflüsse aufgenommen wie jede offene Natur. Aber keiner hat sein Zielbild verwirrt: er ist ein Eigener, reifende Gegenwart, werdende Zukunft. In ihm ist ein moderner Geist und eine alte adelige Kultur beisammen und auch in seinem Werke so verschwistert, daß eines nicht ist ohne das andere.

Mit dem Porträt einer Schauspielerin trat Edzard 1910 auf der Ausstellung der Sezession zum erstenmal vor die Öffentlichkeit. Andere Arbeiten aus dieser Zeit setzen sich mit Rodin auseinander. Ihn, den Norddeutschen, bezaubert die Poesie der melodischen Menschlichkeit, die von den Dingen Rodins ausgeht. Zugleich aber wehrt sich seine sachliche Einsicht gegen diese Art plastischer Gestaltung, bei der die Form nicht aus dem Wesen der Dinge, sondern aus der Beziehung entsteht, die der Künstler aus seinem Weltbild in die Dinge hinein tut. Edzard hat in einem klaren Gegensatz zu Rodin die bestimmteste Weisung erfahren, die Gestalt des Objektes durchzusetzen; denn in der Plastik verkörpert sich der Rhythmus eines Lebens, das in dem Grade lebendig, wahr und wirk-

lich ist, in dem es, auch unbezogen auf seinen Schöpfer, als Ding an sich eine Welt ist, ein Kosmos, in dem sich die Einzelheiten zu Einheiten fügen wie in einem Organismus aus Fleisch und Blut.

Aus der deutschen Dichtung kennen wir die Unterscheidung zwischen „naiver“ und „sentimentaler“ Einstellung bei der Betrachtung und Gestaltung von Eindrücken, und ohne Gewalt mag dieser Unterschied auch für die andern Gebiete der Kunst gelten. Der Deutsche, seit Jahrhunderten genährt mit Ideen und Problemen, erzogen in einer idealistischen Weltanschauung und von der Natur geradezu verpflichtet, seine Gefühle als Träger der Welt zu sehen, neigt auch der Kunst gegenüber dazu, Leistung und Wertung unter einer Sentimentalität zu vollziehen, die, obwohl sie voller Liebe zur Sache handelt, nicht selten außerstande ist, sich um der Existenz und Darstellung des Wirklichen, Eigentlichen willen völlig auszuschalten. Die Kunst verlangt aber Ausschaltung der unproduktiven Sentimentalität, Verwandlung des Gefühls in Gestalt, Belebung der Gestalt bis hinein in alle Nuancen der Form. Wir sind unterwegs nach dieser Form. Für Kurt Edzard wurde Paris eine scharfe Schule, der er sich mit allen Sinnen und lebendigster Bereitschaft anvertraute. Seine zurückhaltende Natur, friesisches Erbteil und überfein tastendes Blut, geriet in Aufruhr und helle Bewegung, wurde zum Rausch in dem Rhythmus, in der Elektrizität der farbensprühenden, raschen, intelligenten, sinnlichen, logischen, überall wirklichen Stadt. Er arbeitete aus naiver Anschauung und lernte wissen, daß ein Kunstwerk, und sei es ganz und gar eingehüllt in noch soviel Schönheit und Menschlichkeit, tot ist in ihm selber, wenn es nicht in seiner Form lebt wie ein Abbild der Welt. Maillol war Ermunterung, war Wegweiser zur Abkehr von aller Abstraktheit. Fortan gibt es für Edzard kein unverwandeltes, im Sentiment bedingtes Weltgefühl mehr, sondern der Körper wird plastisch durch den Organismus seiner Linien, Maße, Wölbungen und Konturen. Da ist nichts von absichtlicher Psychologisierung im Sinne einer herangeholten Idee; nichts von Experimentiersucht und billiger Lösung. Da sucht jedes Ding seinen Atem, seinen Pulsschlag, den ihm zukommenden Platz im großen Raume der Welt und findet ihn, noch nicht immer in aller Gültigkeit, aber als Weg dazu, als Ausdruck, von Händen gefunden, die immer verliebt und vermählt sind und überall bilden, wohin sie geraten. „Form“ ist seine Kunst und Form ist nichts vom Wollen Gefügtes, nichts Oberflächliches und Außenseitiges, sondern die eigentliche Erscheinung eines Gehaltes, seiner Bewegung, seiner Gestalt. In der Form eines Kunstwerkes vollzieht sich sein Dasein und seine Beziehung, erscheint sein Duft und seine Melodie.

Der Krieg hat Edzards Arbeit unterbrochen, aber seine Entwicklung gefestigt. Dem Wortschwall der politischen, literarischen und intellektuellen Expressionisten ist er mit ruhiger Gelassenheit aus dem Wege gegangen. Sein bisheriges Werk: große Gestalten von Männern und Frauen, Porträts, Kleinplastiken u. a. m. ist auf Ausstellungen bei Gurlitt, Cassirer, Flechtheim und in der Berliner Akademie gezeigt worden. Seine Vaterstadt Bremen verstand und ehrte ihn früh. Für unsere Generation ist seine Arbeit ein wichtiges Dokument für das Dasein eines Willens zur Kunst, in dem sich eine neue Zukunft ankündigt und vorbereitet.



Kurt Edzard.
Mädchenkopf. 1923.



Sitzende Frau. 1923.



„Nuna". Lebensgroß. 1923.

Kurt Edzard.

Die Darmſtädter Sezeſſion

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln und einer Abbildung im Text *Von KASIMIR EDSCHMID*

Die Zeiten, wo man Stile definierte, ſind vorbei. Auch diejenigen, wo man ſie belächelte. Das Publikum und die Kenner haben zehn Jahre lang den Expreſſionismus bejubelt, beſtaunt und verachtet, ſie haben ſich ihm, kurz geſagt, menſchlich gezeigt. Nun iſt man müde des einen wie des anderen, und dle Kunſt hat ihre ſchwerſte Zeit. Sie bemüht ſich nicht gegen und nicht mit dem Publikum zu marſchieren, ſondern nebenher zu laufen. Sie marſchiert quand même. Dieſer Zuſtand iſt beſtimmt ſcheußlich, aber er verleitet den Beſchauer zu gewiſſen Neugierden und den Beobachter zu gewiſſen Konſtatierungen. Vor allem muß man nicht vermeiden zu ſehen, daß die Kunſt in ihrem Betrieb den wirtſchaftlichen Geſetzen unterliegt wie andere Objekte auch. Der Zuſtand des Krieges, der alles Inländiſche weit über die Norm im Wert ſteigerte, hat die zeitgenöſſiſche Kunſt gefördert. Der Zuſtand der Inflation hat den Gegenſtänden der Kunſt den Wert gegeben wie jedem Anlageobjekt. Flüchtete man im Krieg in das Ideale der Kunſt, ſo war ſie während des Nonvaleur-Standes der Mark die Unterkunft für ſchlechter werdende Geldſorten. Die Stabiliſierung der Währung, ſo fragmentariſch ſie iſt, jagte nunmehr die Kunſt wie die Induſtrie durch eine Kette von Kataſtrophen. Was macht die Kunſt alſo, nachdem ſie wie die Heldin eines deutſchen Schickſaldramas verklärt, gehaßt, zu Tod gelächelt wurde, wenn ſie ſich plötzlich einem zahlungsunfähigen Publikum von Landsleuten gegenüberſieht? Welche ſeeliſche Richtung ſchlägt ſie ein, wenn die paar kapitaliſtiſch leiſtungsfähigen Sammler ſich lieber zu den internationalen Objekten des franzöſiſchen Impreſſionismus wenden, die mit dem fallenden Franken billig gehamſtert wurden ..... wenn das Stahlwerk Becker, Europas wundervollſte Präziſionsanlage, kein Geld hat, um die Wechſel und Arbeiter zu zahlen ..... ja welche Stimmung ergreift die Kunſt, wenn ſie beobachtet, daß die Revolution ihr keinen Segen gebracht hat, ſondern Deutſchland eine Menge geiſtiger Zentren genommen hat, die nunmehr hoffnungslos verprovinzialiſieren? An allen Zeitgeſchehniſſen ſind nicht die Fragen, ſondern die Antworten wichtig. Man muß daher genau unterſuchen.

Die Mehrzahl der deutſchen wichtigen Kunſt wurde nicht in den zwei Großſtädten, ſondern in der Provinz gemacht, die eben nicht im franzöſiſchen Sinn Provinz war. Man wird hier die beſten Beobachtungen machen. In Frankfurt ſind die bedeutendſten Uraufführungen von Theaterſtücken geſtartet worden, in Düſſeldorf war die erſte internationale moderne Ausſtellung nach dem Krieg, in Darmſtadt die erſte Geſamtſchau über die Malerei der Epoche, in Weimar zentraliſierte ſich die Idee des Bauhauſes. Faſt alle Dichter des modernen Deutſchlands wohnen und wirken auf dem Land oder in der Provinz. In München, Dresden und Düſſeldorf ſind die radikalſten Gruppen der Malerei zu Hauſe geweſen. In Darmſtadt, Frankfurt, München wurde der neue Regieſtil kreiert. Das ganze Deutſchland hatte nie einen künſtleriſchen Mittelpunkt, ſondern war immer ein ſchwingendes rieſiges Rad, an dem die Peripherien oft die bezauberndſten Aufenthalte waren.

Die letzten Feldgeſchreie der Männer, die um der Sache oder um ihrer Perſon willen vermeinten, nervös wie gewiſſe Weiber die Verlaufe der Kunſt mit wechſelndem Getös verfolgen zu müſſen, die letzten Feldgeſchreie, wie geſagt, waren diejenigen, der Expreſſionismus ſei tot, woraufhin man neue junge Leute propagieren zu müſſen glaubte. Blamablerweiſe waren dieſe nicht vorhanden, ebenſowenig gewiſſe Nazarener oder Naturaliſten, deren Wiederkommen man fälſchlicherweiſe aus der Parallelbewegung der Börſenkurſe erkennen zu können glaubte, je nachdem dieſe matt oder romantiſch ſich entwickelten. Es ſcheint, als ob dieſe Leute nunmehr, nachdem ſie die ſeitherigen Führer „geſchlachtet“ und „erledigt“ hatten, in dasſelbe peinliche Schweigen verfallen

seien wie jedermann, ja es scheint, als ob die Marke des Expressionismus wieder gestärkt sei, trotzdem die wirtschaftliche Situation verheerend ist.

Schließlich hat heute alles symptomatischen Sinn. Als ich im Frühjahr 1924 durch die wundervollen drei Säle deutscher Malerei, die von Storck meisterhaft gehängt sind, in Karlsruhe gegangen war und darauf in das großformatisch-holländische, dann das nazarenische und romantische Kabinett deutscher Malerei kam, war ich überzeugt, bei der Leere dieser Eindrücke, daß in zwanzig Jahren man ein gutes Kabinett der besten heutigen Kunst mit lebhaftem Erstaunen als nicht tot, sondern als erstklassig bestaunen wird. Die Ausstellung der Darmstädter Sezession, die ich darauf sah, gab mir auf alle hier angeschlagenen Fragen eine gewisse bescheidene, aber aufrichtige Antwort: Man arbeitet.

Man arbeitet, und zwar in einer sauberen, anständigen, soliden und sympathischen Weise. Die Zeiten der genialen Geste und der Lust, das Publikum zu verblüffen, sind vorbei. An diese Bilder sind keine Mausefallen geklebt und es wird nicht unbedingt einer Dirne der Bauch aufgeschlitzt. Der Übermut fehlt, der einer der charmantesten Begleiter aller jungen Bewegungen ist, es fehlt leider auch ein wenig der Humor. Es fehlt das Sensationelle, das so schön in Deutschland ist, wo so selten etwas Erregendes in der Kunst los ist. Es fehlt das Fieber, aber es herrscht ein verbissener Fleiß. Die ewigen Jugendjahre der Kunst existieren ja nur in den Träumen der Laien, jede Richtung, die ihre Nation einmal aufschreckte, muß dann in die Martyrien der Mannesjahre hinein. Sie vertieft sich und bekommt, wenn sie vollkommen und glücklich ist, jenen melancholischen Glanz und Reiz, der den alten Renoir auszeichnete, jenen fabelhaften Maler, über den man zu Anfang seiner Laufbahn denselben Unsinn gelobt und wörtlich denselben Unsinn geschimpft hat wie über Kokoschka, Beckmann und Nolde. In der Tat, man ist solider geworden, konzentrierter, anonymer. Man arbeitet am Ausgleich, an der schöneren Peinture, an der besseren Wohlgestalt. Man macht nach den Strapazen der Turniere eine gewisse Toilette, zwar eine Toilette mit verbissenen Zähnen, aber eine Toilette voll Anstand, Nüchternheit und fast manchmal voll Zufriedenheit. Tatsächlich ist vieles in dem Gehabe freier geworden, die Maler atmen frischer ein und langsamer aus. Die Hetz ist aus, man braucht nicht mehr Angst zu haben, nicht mehr genug links zu stehen. Es regnet nicht mehr neue verwirrende Bluffs. Die Kunst war (vor der Währung) bereits in jene Teufelsküche gefahren, wo nichts mehr ist als leerer Raum, und wo nur das Signal des Malers Klee als eine (wundervolle) Gefahrtafel aufgehängt ist, eine Tafel, die im Autoverkehr mit den drei dicken Kugeln bezeichnet ist. Jenes Fieber, nicht wahr, wo einer den anderen mit Geniestreichen vor einem faszinierenden Publikum überholen wollte, ist nicht mehr da. Aber auch jene Depression ist überwunden, welche die Flucht und Teilnahmlosigkeit des Publikums zuerst erzeugt hatten, jene Verlassenheitsgefühle, welche die Künstler zeitweise mit den Frauen gemeinsam haben. Man ist offenbar so weit, sich weder auf Triumphe noch auf Niederlagen verlassen oder einstellen zu wollen, sondern einfach jenem Drang zu folgen, der dem Künstler befiehlt, seine Arbeit zu tun und sein Werk auszubauen im Sinne seiner inneren Harmonie.

Man arbeitet. Das sind die Eindrücke eines Beschauers, der mit Kunst nicht so verbandelt ist, daß er keine Distanz dazu besäße, der einen redlichen Teil der letzten Entwicklungszeit im Ausland lebte und zu allen Fragen der Zeit versucht jene Einstellung zu haben, die Fürst Pückler-Muskau als die wohlwollende bezeichnet. Er meint damit jene Gemütsstimmung, die auch die Energie besitzt, bei einer Sache zu bleiben. Die Kritiker, welche bald ja, bald nein zu denselben Erscheinungen sagen, beweisen außer der Schwäche ihres Rückenmarks, daß sie viel eher über sich selbst als über die Sachen schreiben. Dies aber darf nur demjenigen erlaubt sein, welcher Genie besitzt.

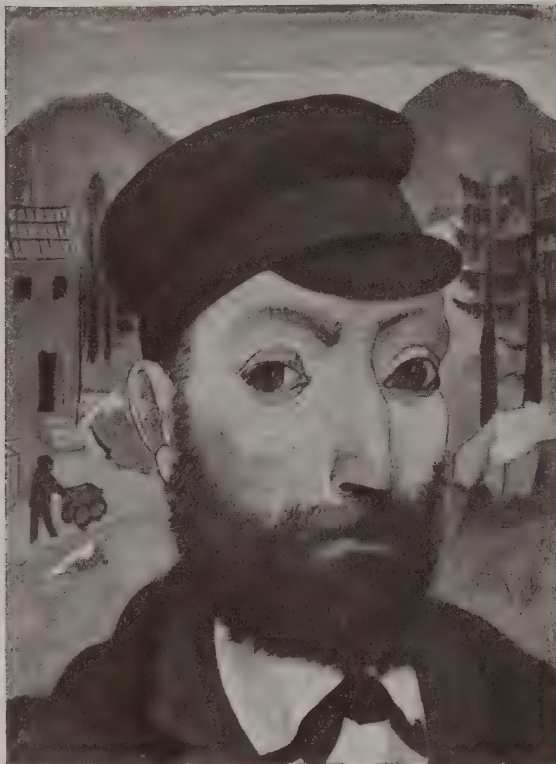
Betrachtet man die Mai-Juni-Ausstellung der „Darmstädter Sezession" auf die Namen, so sind einige der bekanntesten und besten dabei, über die nicht soviel zu sagen ist, weil bereits zuviel über sie gesagt wird. Ein Überfluß an Kritik schädigt in unsicheren



Arthur Grimm. Selbstbildnis.



Carl Gunschmann. Bildnis Frau und Tochter.



Bissier. Schwarzwaldbauer.



Josef Eberz. Italienische Landschaft.

und verrückten Zeiten die Künſtler, weil ſie dem Größenwahn verfallen, der nur mit Selbſtironie gemildert erlaubt ſein ſollte. Die Darmſtädter Sezeſſion, die nach dem Krieg gegründet wurde, umfaßte damals auch Schriftſteller. Noch heute ſind Leute wie der Regiſſeur Hartung, der Kapellmeiſter Roſenſtock, die Muſiker Hindemith und Peterſen Mitglieder. Die Aktion dieſes Bundes ſitzt in Darmſtadt, die Mitglieder ſitzen zwiſchen Kaſſel und Freiburg. Dieſe Sezeſſion verlängert alſo ſüdlich jene Linie, die im Norden das „Junge Rheinland“ bildet. Die Gruppierung und Geſinnung iſt alſo zuerſt weſtlich und zweitens ſüddeutſch. Der Frankfurter Max Beckmann, der Rheinländer Campendonk, der Worpsweder Hoetger gehören zu den prominenten Mitgliedern, ebenſo wie Joſeph Eberz, der viele ſeiner ſchönſten und anmutigſten Sachen in Darmſtadt malte, wo auch Hoetger den Hauptteil ſeines Oeuvre geſchaffen hat. Sie alle, ſelbſt Beckmann, der ja das Brutale ſich aufzwingt, in der Peinture aber oft bedeutſame Süßigkeiten hat, verbindet eine gewiſſe Grazie und Eleganz.

Der augenblickliche Führer der Sezeſſion iſt der Darmſtädter Gunſchmann. In ſeiner ſehr vornehmen, qualitätvollen und immer reſpektablen Malerei enthüllt ſich jedes Symptom der Entwicklung der letzten Jahre. Gunſchmann war zuerſt ſehr flächig und farbig bizarr, dabei allerdings von großem Farbreiz, aber völlig wild. Es verlangt den höchſten Reſpekt, wie dieſer Maler ſich diſzipliniert hat und es in einem Ringen, das wahrhaftig nicht leicht war, verſtand, plaſtiſche ideale Figuren in ideale Landſchaften zu ſtellen und dem Geheimnis des Porträts nachzugehen, das aus Charakter, Grazie und Farbe beſteht. In dieſen Ateliers wird überhaupt reſtlos gearbeitet. Der Wormſer Bildhauer Antes hat einen Marmorkopf, eine Arbeit von faſt fliegender Schönheit, klaſſiſch in dem Sinne, daß es eine wundervolle betäubend ſchöne und vollkommene Romantik des Bildhaueriſchen darſtellt. Dieſer Kopf iſt eine der ſchönſten Arbeiten, die ich in den letzten Jahren ſah. Der Kölner Pillartz, der am Darmſtädter Theater bewieſen hat, daß er, mit einigen Einſchränkungen geſagt, der begabteſte Bühnenarchitekt Deutſchlands iſt, hat ein paar plaſtiſche Köpfe von großem Charakterreiz. Leider fehlen Köpfe des Wiesbadener Hensler, deſſen Sachen den eleganten Reiz nervöſer und in die Arbeit immer verliebter Fingerſpitzen haben. Dieſe Bildhauer ſind unendlich verſchieden, aber ſie gehören trotzdem zuſammen. Ein neues Geſicht iſt der Karlsruher Fritz Wermer. Seine Figuren ſind wie von einem Blinden gemacht, ſie taſten ſich mit ihren Konturen gegen den Raum heran, ſie ſcheinen reden zu wollen in einer fremden Sprache. Eine Kreuzung aus Dilettantismus und eiſerner Energie, eine faſt ans Stumpfſinnige gehende Vereinfachung des Ausdrucks, ohne daß die Form, die faſt impreſſioniſtiſch iſt, dabei geopfert werden braucht.

Einige der Darmſtädter Maler, Nebel, Dülberg und der Architekt Söder, ſind an die Kaſſeler Akademie gewandert. Dülberg iſt immer intereſſant durch die hohe Geiſtigkeit ſeiner intellektuellen Kunſt. Er hat Vorwürfe zu Wandteppichen ausgeſtellt, Söder Modelle zu Hochhäuſern.

Zwei in der Grazie ähnliche Begabungen ſind Ernſt Moritz Engert aus Hadamar an der Lahn und die Frankfurterin Erna Pinner. Engerts Scherenſchnitte, genialiſche Leiſtungen eines modernen Barock, die geiſtvollſten Aperçus zur Zeitgeſchichte in Porträtform, ſind faſt ſchon klaſſiſch. Erna Pinner entwickelt ihre anfangs etwas preziöſe Linie von den hingetupften Tieren zu Tieren von höchſter Feinheit und Eleganz, einer Eleganz, die bald grotesk, bald letzte Sublimierung iſt. Sie beherrſcht heute neben der Sintenis am beſten vom Bulli bis zum Damwild die Tierwelt in ihren durchaus weiblichen Lithos und Radierungen.

Der Freiburger Biſſier hat eine ſehr amüſante Art, ein Anti-Thoma zu ſein. Seine Manier fängt die Schwarzwälder Bauern auf eine faſt mondäne Weiſe. Er ſtiliſiert ſie in eine Eleganz, die man, ohne ſie auf ihren Geiſt zu unterſuchen, zumal infolge ihrer reizvollen Technik, mit Appetit beſchaut. Der Wächtersbacher Hermann Keil, deſſen ſehr eigentümliche Bilder ſowohl in der Zerlegung der Farben als auch in jener unmeßbaren Metaphyſik frappierten, die auf dem Grund ſeiner Arbeit geſucht wird, hat diesmal

einige ſehr klare, nicht kubiſche, aber doch plaſtiſch geſehene Bilder ausgeſtellt. Bei Keil iſt dieſe graziöſe Starre ohne Zweifel eine Pauſe, ein Atemholen, ein Beſinnen, ja vielleicht nur ein ſpieleriſcher Verſuch. Aber dieſe Tatſache iſt da und hat damit ihren Sinn. Hier iſt Ruhe und in dem Suchen der Tiefe jene Harmonie und Klarheit, die auch im Barock, im verſchwenderiſchſten und wildeſten Barock die Hand Gottes iſt.

Die Sammlung der Bilder des dreiundzwanzigjährig verſtorbenen Darmſtädter Jakob Kahn iſt mehr als eine Geſte der Pietät. In dieſem Maler brauſte das Maleriſche ohne Zweifel. Seine Jugend ſuchte nach Ausblicken. Er fand ſie der Reihe nach in Gunſchmann, van Gogh, Macke und den Franzoſen. Er ward nicht fertig, was heute das ſchwierigſte iſt, weil alles zugänglich iſt. Man kann bei dieſen Begabungen, die mit der zweiten Welle des Expreſſionismus ankamen, nur die Inhalte prüfen, um Diagnoſen zu ſtellen. Denn die Führer hatten nicht nur zu malen, ſondern auch den neuen Weg zu finden, was auch genial iſt. Diejenigen hinter ihnen haben nur zu malen. In der Tat hat manchen es den Ruhm gekoſtet, daß er fünf Minuten zu ſpät vor den Schranken des Ruhms ankam. Dieſer Kahn wäre ohne alle Zweifel zum mindeſten ein ſehr tüchtiger Maler geworden. Er hatte Talent, Friſche und vor allen Dingen jene Luſt am Malen, welche in der Dichtung etwa dasſelbe wie die Luſt am Fabulieren iſt.

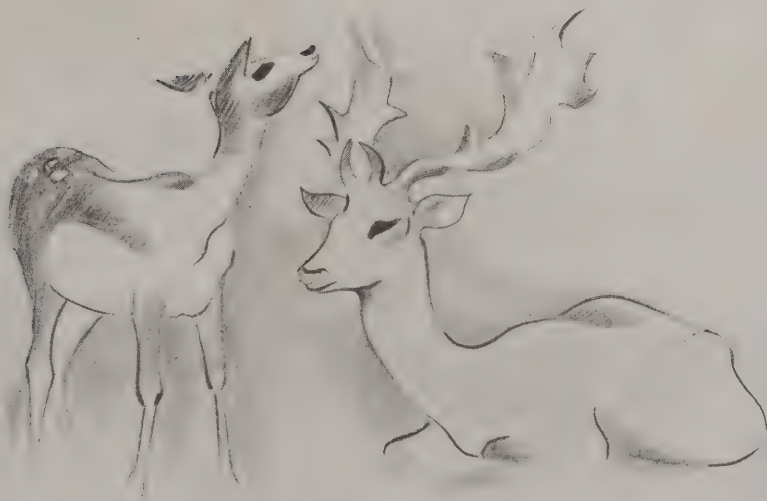
Der Sezeſſion gehören noch an der Baden-Badener Arthur Grimm und Reinhold Ewald aus Hanau. Grimm iſt einer der beſten Trübner-Schüler, was ihn lange belaſtete. Es gab ihm die Fähigkeit, mehr zu können als die meiſten modernen Maler. Sein unruhiges Temperament blieb nicht im breiten Strich des Meiſters, ſondern ſuchte ſeinen eigenen Stil. Dieſer ausgezeichnete (maleriſche) Maler ſteht bei einer eigenen Handſchrift, die zwiſchen den franzöſiſchen Landſchaftern und Beckmann liegt. Das heißt zwiſchen lockerer Peinture und harten Porträts, zwiſchen Bauer und Weltmann, kurz, vollkommen badiſch in modernem Sinn. Der Hanauer Ewald hat oft gezeigt, daß er einer der beſten deutſchen Maler iſt. Was man ſeine Manier nennt, iſt tatſächlich eigener als Beckmanns mittelalterliche Anlehnungen. Bei Ewald gefriert das heutige Leben zu bizarren aber großzügigen Formen. Ich zweifle nicht, daß ſeine Mannesjahre dieſe Malerei zu ſchöner Üppigkeit lockern werden. Seine Zeichnungen, die man nicht kannte, beweiſen auch einen Illuſtrator vom beſten Rang. Überall Arbeit, Gewiſſenhaftigkeit, Fleiß und Mühe zur Vertiefung und zur Rundung. Arbeit in der Provinz. Alſo Arbeit ohne viel Ehrgeiz, aber mit ſehr viel Anſtand. Das ſind die poſitiven Eindrücke. Hinzu kommt noch etwas anderes; eine gewiſſe Beſcheidenheit, ein Mangel an Größenwahn, der im heutigen Deutſchland faſt erſchütternd iſt.



Ernſt Moritz Engert. Albert Steinrück.
Scherenſchnitt.



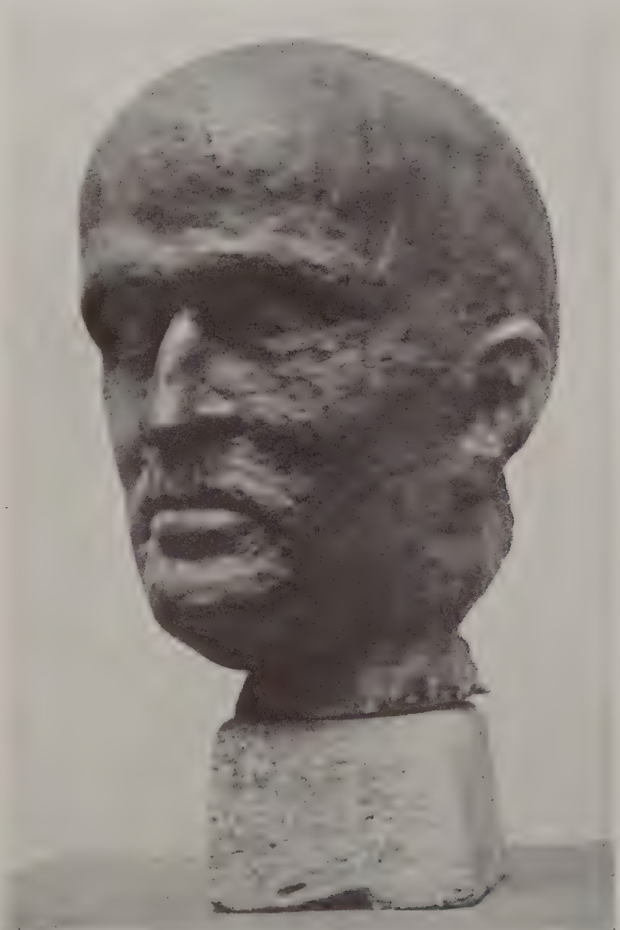
Reinhold Ewald. Schlittschuhlauf.



Erna Pinner. Damwild. Lithographie.



C. C. Pillartz. Bildnisbüste.



Fritz Wermer. Bildnisbüste Prof. Haueisen.

Ladislaus Moholy-Nagy

Von ERNST KÁLLAI | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Die Entwicklung von Cézanne über Picasso, Braque und Gleizes zum Konstruktivismus ist die künstlerische Selbstentfaltung des wissenschaftlich-intellektuell, technisch-ökonomisch geprägten Menschen unserer Zeit.

In Cézanne mußte dieser Mensch noch dem triebhaften Wachstum organischer Naturfülle weichen, wenn auch das Gerüst seiner stereometrischen Elementarformen unter der geschmeidigen Hülle der sinnlichen Einfühlung und plastischen Modellierung überall sichtbar zum Durchbruch kam. Cézanne versuchte durch die Baugesetzlichkeit dieser stereometrischen Elemente den Impressionismus zur Stabilität und Monumentalität der alten Kunst zu erheben. Doch das Beharrende, undurchdringbar Dichte und Geschlossene der klassischen oder archaischen Tektonik war für einen Künstler seines modernen Schlages unerreichbar, seitdem das Bild der Natur im Impressionismus sich zu einer Summe von optischen Beziehungen verflüchtigt hatte. Es war keine neue Substantialität, die Cézanne an die Stelle dieser Beziehungen setzte, nur eine mehr bewußte und exakte Organisierung derselben. Das passive Hinnehmen äußerer Eindrücke schwand, um einer mehr tätigen, eigenwilligeren Haltung des Menschen gegenüber der Natur, gegenüber dem sachlich Bestehenden Platz zu geben. Dieses Gegenständliche selbst aber mußte nach wie vor dem überempfindlich und überbeweglich gewordenen Selbstbewußtsein des modernen Menschen unterliegen. Ehemals war dem Bürger die strenge gegenständliche Ordnung und Realität seines Besitzes, seines näheren oder weiteren Umkreises eine feste Bestätigung und Würdigung der eigenen Existenz. Diese Bindung wurde durch Presse, Telegraphie, Telephonie, Eisenbahn und Dampfschiffahrt, durch den Strom modernen Großstadtlebens und wachsender gesellschaftlich-ideologischer Zerrissenheit gelockert, zerstört. Hinzu kam die naturwissenschaftlich physikalische und psychologische Erkenntnis von dem Bedingtsein und der Relativität jedes Bestehenden, jedes Geschehens. Genug, um den Blick der hellsten und besten Geister auf den schöpferischen inneren Bewegungsreichtum der eigenen Subjektivität zu richten. Hier war das Feld gegeben, wo alle Aktivität des Lebens zur eigentlichen Geltung kam und man den Pulsschlag der gestaltenden Energien unmittelbar erfüllen konnte. Es ist klar, daß die Abkehr vom beharrend Gegenständlichen der Außenwelt auf das fließend Beziehungsartige und Widerspruchsvolle des modernen Selbstbewußtseins gleichzeitig den Abbruch jeder realgesellschaftlichen, überpersönlichen Menschengemeinschaft bringen mußte. Schon der in seinem Ehrgeiz so grotesk bürgerliche Cézanne war ein eigenbrödlerischer Individualist, dessen Kunst nicht im mindesten den Gemeinplätzen und der Repräsentationspathetik des öffentlich Geselligen oder Feierlichen gewachsen war. Das Gegenständliche, das solchen kollektiven Bindungen ein von aller Welt sichtbares, greifbares Gerüst hätte geben müssen, war zur bloßen Funktion zerbrechlich feinnerviger Beziehungen geworden. Die Träger dieser Beziehungen aber, die abstrakten Raumelemente waren keine Erfahrungstatsachen, sondern fiktive Konstruktionen, dem Ausdrucksbedürfnis eines intellektuell durchsetzten egozentrischen Bewußtseins entwachsen. Daher der grundsätzlich entgegengesetzte Weg, den die Cézannesche Abstraktion im Verhältnis zur archaischen Geometrialität einschlagen mußte. Die Geometrie der ägyptischen Gestaltung z. B. lief auf eine Erstarrung des beweglich-veränderlichen und vielfältigen Lebens unter dem Aspekt des Absoluten, Ewigen und Einen hinaus. Cézanne hingegen, obwohl er die Beharrlichkeit und Festigkeit der Alten vor Augen hatte, verblieb bei seiner Stereometrisierung der lediglich optischen Beziehungen des Impressionismus im Feingespaltenen und Unterschiedlichen haften. Er konnte nicht anders. Seine Form mußte der Sensibilität des modernen Menschen entsprechend brüchig und locker bleiben. Und weil er die Fugen und Bindeglieder dieser gelockerten Tektonik aus dem Empfindungs- und

Ausdrucksbedürfnis des intellektuell exakten Bewußtſeins heraus mit logiſcher Klarheit erfaſſen wollte, kam hinter dem Schleier impreſſioniſtiſcher Optik und naturmäßig organiſchen Formwachstums der Zerfall des gegenſtändlich Realen erſt recht zum Vorſchein.

Damit war ein Weg betreten, auf dem es kein Halt und kein Zurück mehr gab. Der Kubismus zog die Folgerungen. Zunächſt wollte er zwar das ſtetig größere Ausſchwingen ſubjektiv-ausdrucksmäßiger, intellektuell-differenzierter Geſtaltungsgeometrialität mit einer Darſtellung dreidimenſionaler real-gegenſtändlicher Plaſtizität verbinden. Aber die Unklarheit dieſer Verſuche mahnte zur Selbſtbeſcheidung. Der Kubismus wurde, ſeinem ſubjektiv-individualiſtiſchen Charakter gemäß zu einem geſchichteten Gefüge von Teilflächen, in dem die gegenſtändliche Wirklichkeit zu Bruchſtücken zertrümmert und aufgelöſt, unterging. Wohl unterſcheidet ihn ſeine intellektuelle Disziplin von der Ufer- und Strukturloſigkeit expreſſioniſtiſcher Farbenexzeſſe, doch er bleibt nichtsdeſtoweniger genau ſo egozentriſch, ideologiſch und ſozial haltungslos wie jene. Der letzte Reſt von einem gegenſtändlichen Gegenüber des egozentriſchen Bewußtſeins iſt im Kubismus durch die Aufrechterhaltung der natürlichen Zweiſtellung von Raum und Form gegeben, die als ſich gegenſeitig beſtimmende gleichwertige Bildkomponenten behandelt, doch jeder organiſchen Plaſtizität und Totalität des real Gegenſtändlichen entkleidet werden. Dieſer Umſtand und die Tatſache, daß Picaſſo und Braque auch die ſinnlich-perſönlichen Reize des maleriſchen Handwerks pflegen, ſind immerhin noch wirkſame Beziehungen, die vom Kubismus dieſer Künſtler über Cézanne auf die alte bürgerliche Kunſt zurückweiſen. Gleizes ging noch weiter, indem er die Flächengeſtaltung ſeiner neueren Bilder von jeder ſinnlichen Impulſivität gereinigt als ingenieurmäßig exakte Sachlichkeit erſtehen läßt. Auch er hat noch die Zweiſtellung der ſich ineinanderſchiebenden Bildkomponenten Raum und Form. Doch dieſer letzte Schein einer Reminiſzenz des real Gegenſtändlichen wird tauſendfach überſtrahlt von der Macht der ſich kaum noch gehemmt auswirkenden Dynamik des Räumlich-Formalen für ſich: des egozentriſchen Bewußtſeins. Die Bilder von Gleizes verdanken die Kraft ihrer emporſchießenden Geraden und ausladenden Kurven allein dem Umſtand, daß ſie nicht mehr von den ſinnlich-nervöſen Gefühlszärtlichkeiten und Intimitäten eines Braque oder Picaſſo beeinträchtigt ſind. Sie ſtehen bewußt und voller Bejahung auf dem Boden unſerer Zeit, die ihr Gepräge von der techniſch-ökonomiſchen und wiſſenſchaftlich-intellektuellen Organiſation größten Stils her hat. Der Geiſt unſerer modernen Ziviliſation iſt es, der in Gleizes von praktiſchen Nutzbarkeitszwecken befreit, zur künſtleriſchen Geſtaltung kommt. Dieſe ſchneidend klare Sachlichkeit iſt ganz Bewußtſein, ganz offener Blick in die Ferne geometriſch exakter, flächiger Licht- und Bewegungsbahnen. Dieſe Kunſt iſt kein vages Herumtaſten mehr, kein Schürfen und Verweilen in Fragmenten der Seele und Sinnlichkeit. Sie iſt keine Interieurkultur mehr, die bei der geringſten Berührung mit der Öffentlichkeit zuſammenbricht oder verblaßt. Im Gegenteil. Der gebändigte, geregelte Bewegungsſtrom ungeheuerer Großſtädte lebt in ihr, das Kreiſende, Dahinjagende, ſich unaufhaltſam Ausdehnende und Vervielfachende der Dynamik eines Paris, Berlin, New York und London.

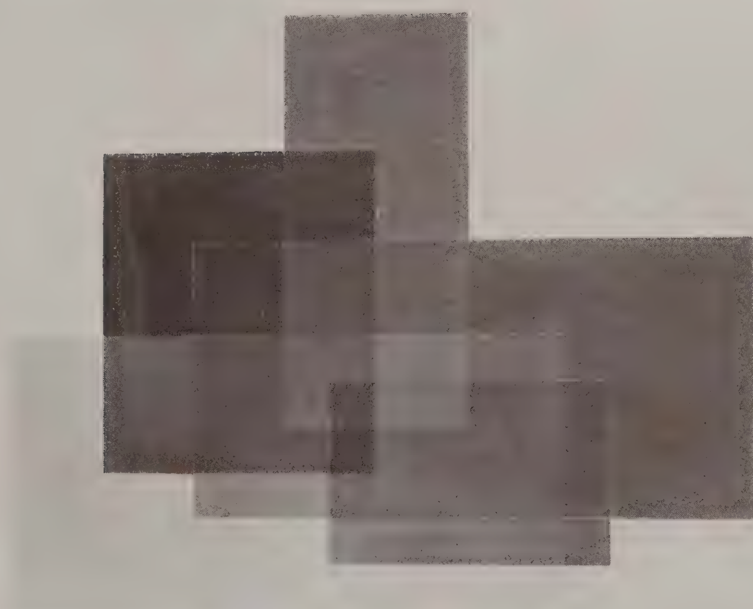
* * *

Es war geboten, den Entwicklungsgang, den die moderne europäiſche Kunſt mit Cézanne einſchlug bis zu dieſem Punkte zu verfolgen. Denn von hier iſt es nur noch ein einziger Schritt, der zum Konſtruktivismus eines Moholy-Nagy führt, und ſicher nicht überflüſſig, einer erſten eingehenderen Darlegung dieſer Kunſtrichtung überhaupt, den Blick auf die logiſchen und hiſtoriſchen Vorausſetzungen derſelben vorangehen zu laſſen.

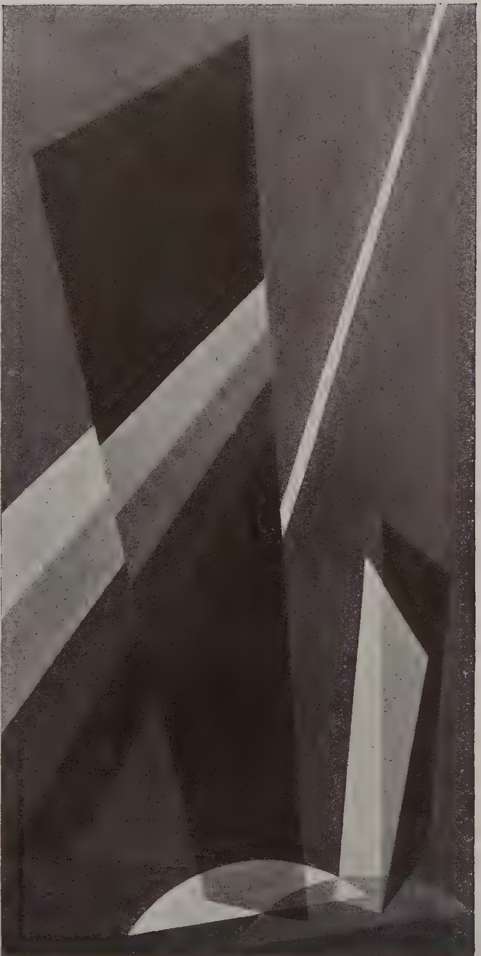
Wir haben in Moholy-Nagys Arbeiten dieſelbe moderne, techniſch-ökonomiſch und wiſſenſchaftlich-intellektuell angeregte Sachlichkeit vor uns wie bei Gleizes. Jedoch ſind hier auch die letzten Vorbehalte einer gegenſtändlichen Ordnung fallen gelaſſen, die als



Ladislaus Moholy-Nagy. Konſtruktion IIc. 1922.



Ladislaus Moholy-Nagy. Konſtruktion. 1921.



Konstruktion. 1922.



Konstruktion.

Ladislaus Moholy-Nagy.

Zweiheit von den ſich gegenſeitig ſchöpferiſch bedingenden Faktoren: Raum und Form im Bildmäßigen des Kubismus noch gegeben war. Bei der kubiſtiſchen Lockerung und vollſtändigen Auflöſung jeder geſchloſſenen Plaſtizität war dieſe Zweiheit zu einer unbedingten Herrſchaft des Raumes über die Form geworden, die nur noch als Treffpunkt und Leitung räumlicher Energien galt. Dieſe Raumgeſtaltung war kein Ausdruck konzentrierten und zielbewußten Willens. Sie war der Niederſchlag einer geiſtreichen Erkenntnis, die jeden Bezirk des Bildes in der durcheilenden haltloſen Dynamik wechſelſeitiger Beziehungen aufgehen ließ. Der Menſch des konſtruktiviſtiſchen Kunſtwerkes aber erlebt ſich als neue plaſtiſche Geſchloſſenheit. Er hat den Willen, mehr zu ſein als eine zufällige Konſtellation tauſenderlei Determinanten. Nicht bewegtes und zuſammengeſetztes Produkt, ſondern bewegender und elementarer Beginn zu ſein: das iſt der Wille des konſtruktiviſtiſchen Menſchen. Daher kann der künſtleriſche Ausdruck ſeines Weſens ſich nicht in das beziehungsverknüpfte Netz räumlicher Komponenten zerſchichten und verteilen, ſondern erſcheint zur geſchloſſenen, ſtreng beherrſchenden Form verdichtet, die von räumlichen Fangarmen unbehelligt daſteht oder dahinſchwebt. Dieſe neue intakte Form iſt keine Wiederholung der bürgerlich-individualiſtiſchen und idealiſtiſchen Plaſtizität, die ein Abbild der ſtofflichen Wirklichkeit zu ſein wünſchte, um auch von dieſer Seite aus das Gefühl der perſönlichen Ungeſchloſſenheit und Machtſphäre im Bürger erhärten, befeſtigen zu können. Die konſtruktiviſtiſche Form iſt keine Verbriefung des Beſtehenden, ſondern ein Ausdruck des Bedürfniſſes, ſtändig elementar ſchöpferiſch, neubeginnend und grenzenloſe Weiten erſchließend zu ſein.

So bei Moholy-Nagy. Die Geſtaltungen dieſes Künſtlers weiſen unzerſetzte, ungelockert ganze, exakt begrenzte und geſetzmäßig korreſpondierende Formen auf, deren Kräfteſpiel ſich auf einem vollkommen neutralen Plan der Bildfläche, in einer hemmungs- und antriebsloſen räumlichen Leere vollzieht. Zur intellektuell exakten und präziſen Erkenntnis Albert Gleizes' iſt der Wille hinzugetreten, den Stoff dieſer Erkenntnis: das heutige Leben, die heutige Form nach den Geſetzen der äußerſten Klarheit, Einfachheit und Ökonomie v o n G r u n d a u s a u f z u b a u e n. Gleizes und auch die anderen Kubiſten ſind nichts weniger als dieſer Wille zu einem Neubau. Sie ſind Reflexe ihrer unruhigen, zerfallenden und vielſpältigen Zeit. Sie haften an dem Gedränge ſich gegenſeitig durchkreuzender anarchiſcher Energien, Fragmente und Fragwürdigkeiten. Moholy-Nagy, der Konſtruktiviſt, iſt erfüllt von dem Scharfſinn, dem Tempo und der techniſchen Macht dieſer Energien. Doch er hält ihnen das Bild eines nicht mehr zufallsmäßigen, ſondern bewußt-planmäßig organiſierten Gleichgewichts entgegen. Jedes ſeiner Werke iſt ein demonſtrativer Hinweis auf dieſes Gleichgewicht, iſt ein Bekenntnis zur Herrſchaft des klaren Bewußtſeins über das nur triebhaft oder wettkampfmäßig Wuchernde.

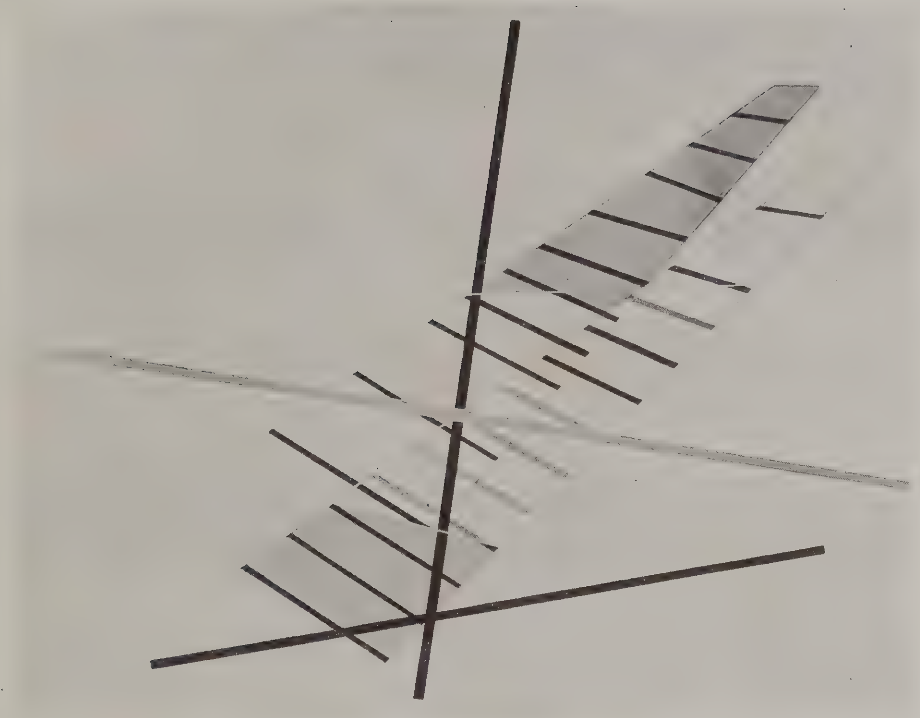
Es iſt kein alternder dürrer Rationalismus, der die Präziſion dieſer Geſtaltung beſtimmt, ſondern eine jugendlich frohe Beglücktheit über das Schöne und Befreiende der ſich darbietenden Lebensperſpektive. In wem dieſer hingebungsvolle Glaube an die utopiſch-erlöſende Miſſion des Intellekts nicht als primäres Lebensgefühl mitzuſchwingen vermag, der wird die Vitalität der Konſtruktionen Moholy-Nagys zu planimetriſchen Übungen und phyſikaliſchen Farbenexperimenten abgeſtumpft aufnehmen. Und doch, welcher Elan der pfeilſicheren Geraden und geſchwungenen Kurven, welche Sicherheit im Emporſteigen und Fallen der Senkrechten, wie viel Entſchloſſenheit im Überqueren der Pläne und Spannung im Kontraſt elementarer Farben- und Materialwerte.

Moholy-Nagy erlebt die Klarheit des intellektuell beherrſchten Bewußtſeins und ſeiner Schöpfungen in Technik, Verkehr, Induſtrie und hygieniſcher Organiſation, in Städtebau und Naturüberwindung als eine Sphäre grenzenloſer, zu immer neuen Wundern führenden Möglichkeiten. Daher das Schwebende und Feingegliederte ſeiner Formen, die reſtloſe Durchſichtigkeit der Farbenlagerungen und der Zug fortſchreitender Entlaſtung des Bildgefüges. Es gab eine Periode, wo die Geſtaltung eine architektoniſch gelagerte

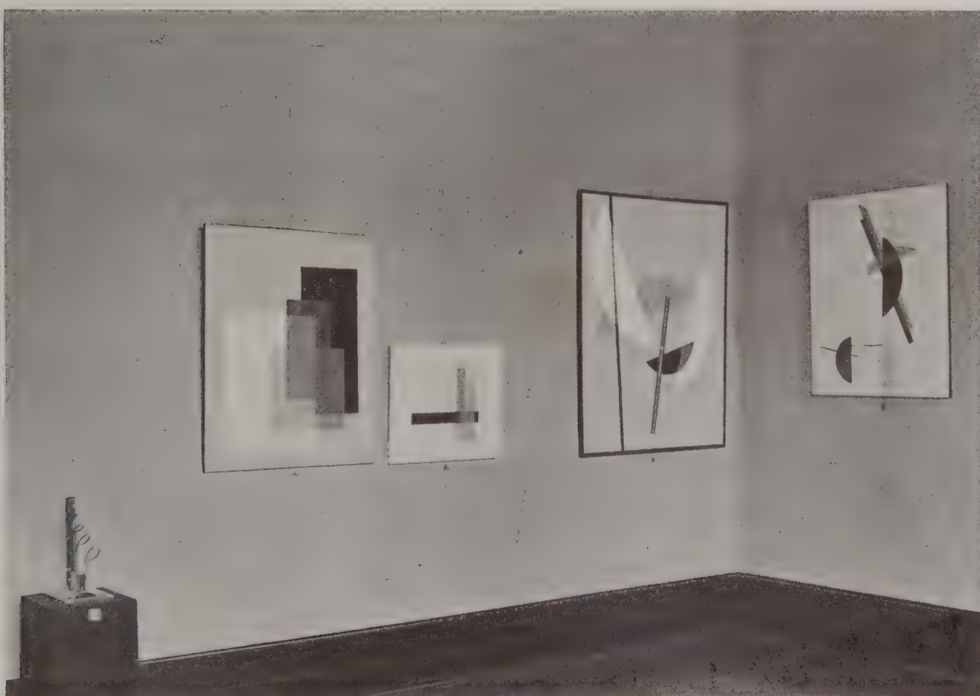
Schwergesetzlichkeit betonte. Doch selbst hier waren die Formen nur teilweise im leibhaftig Ausgeweiteten verankert. Trotzdem erschienen sie dem Künstler immer noch als viel zu schwer. Neueste Arbeiten zeigen das diagonale Pendeln ausnahmslos jeder Gliederung. Hatten die früheren Werke noch ein gewisses Pathos des Steilenden und eine gewisse erdbegründete Festigkeit des Gleichgewichts, so sind die letzten Bilder ungehemmtes Schweben. Ihre Abgewogenheit ist der augenblickliche Ausgleich vieler sich kreuzenden, widerstrebenden Bewegungen im Raume, der im nächsten Augenblick bereits einer grundveränderten Lage weichen könnte. Auch der bloße Flächenumfang der einzelnen Formen ist auf die Entlastung des Bewegten, Veränderlichen, allseitig Freien und Beziehungsfähigen hin bestimmt. Langgestreckte Stäbe, kaum angedeutete Linien, dünn aufgetragene leichte Farben erhöhen die Wirkung des körperlos Energetischen. Und trotzdem sind es ungebrochene klar bestimmbare Formen, deren Gefüge sich zum Bilde organisiert. Ihre Beziehungen zueinander sind so differenziert, daß selbst innerhalb dieses geringen Abstandes der formalen Spannungspole sich ein vielgestaltiges und bewegliches Leben abspielen kann. Es handelt sich eben bei der Geometrialität der Arbeiten Moholy-Nagys wie des ganzen Konstruktivismus überhaupt nicht um das Hineinzwängen einer konkreten Vielheit und Unterschiedlichkeit in das abstrakt Eine und Gleiche wie bei den Alten. Ein energischer froher Expansionsdrang hält die Form in Spannung, nötigt sie zu einer vielfältigen Abwandlung, Zerteilung und Kombinierung der Elemente und verhindert das Versinken in irgendwelche tiefsinnig grüblerische Sphären des Unterbewußtseins, der Schicksals- und Charakterproblematik.

Es mag an der Dialektik der Entwicklung liegen, daß nach dem problematischen Ineinandergreifen räumlicher und formaler Bezirke im Kubismus, der Konstruktivismus mit der Einseitigkeit kam, entweder nur Räumliches (Stijl-Gruppe, der Ungar Péri) oder nur Formales (Suprematismus, Lissitzky, Moholy-Nagy) zu organisieren. Daß Moholy-Nagy mit der ihn kennzeichnenden Entschiedenheit sich einer rhythmisch äußerst fein und reich bewegten Gestaltung der Form und einer lebhaften Farbenskala zuwandte, wird im Wesentlichen ungarisches Erbgut sein.

Das leicht Bewegliche, sinnlich Freudige dieses klaren Bewußtseins sträubt sich gegen allzu schroffe und endgültige Bindungen. Daraus folgt, daß für Moholy-Nagy das Tafelbild keineswegs die abgetane rudimentäre Erinnerung an eine alte Zeit bedeutet, wie es in den Augen anderer Konstruktivisten erscheinen mag. Jedenfalls ist die vom Konstruktivismus erstrebte architektonische Einheit der Kunst nicht allein durch das Wandgemälde oder Relief zu erreichen. Die Tatsache, daß es gelang, geometrische Formen, gleichmäßig getönte Farben und industrietechnische Stoffe wie Eisen, Glas, Nickel usw. zum Ausdruck vielgestaltigen, beweglichen Lebens zu organisieren, sichert von selbst eine struktive und formale Einheit mit jeder Architektur, die es auch ohne Ornament versteht, über den praktischen Zweck hinaus vital gestaltet zu sein und trotzdem präzise, ökonomisch und materialgerecht zu bleiben. Es ist durchaus unnötig, diese architektonische Einheit um jeden Preis zum Pathos der monumentalen Wandflächenbemalung aufpumpen zu wollen. Abgesehen hiervon sind die praktischen Möglichkeiten einer unmittelbaren malerischen Mitgestaltung an der Architektur im Sinne des Konstruktivismus so gut wie überhaupt nicht vorhanden. Wenn nicht anders, so als Notbehelf, aber es existiert doch noch das konstruktivistische Tafelbild der Lissitzky, Moholy-Nagy, Doesburg u. a. Man kann es auffassen als Entwurf zur Wandmalerei, also als Vorstufe zur vollkommen stabilen Eingliederung der freien Flächenraumgestaltung in den Architekturraum (Doesburg). Man kann es verstehen als Sprungbrett zum kinematographischen Konstruktionsbild (Hans Richter, Wiking Eggeling). Man kann das Tafelbild aber auch denken als blasse Ahnung eines jeder architektonischen Bindung ja Nachbarschaft entflohenen Spieles von farbigen Lichtgarben, die in den weiten Raum hinausreflektiert werden. Moholy-Nagy hat sich theoretisch und praktisch eingehend mit diesem Gedanken beschäftigt. Eine lange Reihe von Konstruktionen mit durch-



Ladislaus Moholy-Nagy. Konſtruktion V10. 1923.



Ladislaus Moholy-Nagy. Ausſtellungsraum.



Franz Heckendorf. An der Mole von Spalato (Dalmatien.)



Franz Heckendorf. Ein Sommertag.

ſcheinenden, einander überſchneidenden Formen zielt auf das Problem des reflektoriſchen Lichtſpiels im freien Raum.

Die Verwirklichung dieſer Pläne iſt außer der leidigen Wirtſchaftsfrage eine Sache von mathematiſch-techniſchen Arbeiten. Alle Werke von Moholy-Nagy tragen dieſen Zug einer letzten intellektuellen Diſziplin und rechneriſchen Genauigkeit. Ganz folgerichtig kam der Künſtler auf den Gedanken, induſtrietechniſche Stoffe in den Geſtaltungsprozeß einzubeziehen und zu Form werden zu laſſen. Es iſt erſtaunlich, zu welchem Grad an Schönheit und Intenſität er die ſtofflich-ſinnlichen Qualitäten von Eiſen, Glas, Holz und Nickel durch das kombinierte Verwenden dieſer Materialien zu erhöhen vermag. Das Beſte auf dieſem Gebiet hat Moholy-Nagy bisher im Relief geſchaffen. Seine freiſtehenden plaſtiſchen Arbeiten befriedigen, bei gleichem Spannungsreichtum des Stofflichen weniger, weil ſie nicht das notwendig Außerſte an Struktivität und Überwindung des realen Raumes leiſten.

Exakter Formwille und induſtrietechniſche Stoffe führten von ſelbſt zu fabrikmäßigſerienweiſe herſtellbaren Bildern, vorerſt auf Emaille. Der kühnſte Vorſtoß zur Detroniſierung und Profaniſierung der Kunſt und zu ihrer Einreihung in den unbefangen dahinſtrömenden Alltag breiteſter Maſſengemeinſchaft. Das in ſeiner Konſtruktivität und Ausdruckskraft hochqualifizierte, vollwertige Bild ebenſo beweglich, ebenſo leicht erſtehbar wie das Buch oder die Zeitung — iſt ein ſozialer Gedanke von unabſehbarer kultureller Tragweite. Sehr treffend hat Adolf Behne auf den heilſamen Gegenſatz dieſer Idee zum ſnobiſtiſchen Original- und Privatkunſtfimmel hingewieſen. Zukunftskräftig und lebendig iſt das vollkommen Unpathetiſche dieſer Kollektivität von ſerienweiſe herſtellbaren Standardbildleiſtungen, die jeder nach Hauſe nehmen, aufbewahren und auswechſeln kann, wie ſonſt irgendwelche Grammophonplatten. So wie ja das ganze Werk Moholy-Nagys überhaupt jenſeits von allem Pathos ſteht. Er ballt nicht krampfhaft zuſammen, ſtürmt keine Idealismen, beſchwört nicht, ſteilt nicht machtvoll gebieteriſch. Seine Form iſt vielmehr ein Verteilen, Ableiten und Ausgleichen freier Rhythmen und Harmonien. Das Baugeſetz, welches die einzelnen Glieder dieſer Harmonien zu einem untrennbaren Ganzen verbindet, erwächſt aus der triebhaften Bereitſchaft ihrer ungebrochenen Energien, ſich gegenſeitig zu fügen und zu ergänzen. Ein erfriſchender Ausblick auf die mögliche geſunde Dezentraliſation von Gemeinſchaftsgeiſt und Gemeinſchaftsleben.



Paul Klee.

Neue Bilder von Franz Heckendorf

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln — *Von JOACHIM KIRCHNER*

Franz Heckendorf, über deſſen künſtleriſchen Aufſtieg vor einigen Jahren erſtmalig in dieſer Stelle berichtet wurde[1], hat die Erwartungen, die damals an ſeine Begabung geknüpft werden durften, nicht enttäuſcht. Als phantaſievoller Künſtler und temperamentvoller Menſch hat er ohne ſprunghaftes Taſten und Suchen ſich von Anfang an ſelbſtändig ſeinen Weg geebnet und dieſer ganz auf ſich ſelbſt geſtellten Arbeitsweiſe, zu der nur der in ſich Fertige und Starke befähigt erſcheint, iſt er treu geblieben, ohne den veränderlichen Launen der Mode und der Richtungen, die ja noch immer eine gewiſſe Rolle ſpielen, irgendwie nachzugeben. Die führende Rolle, die er ſchon beim Beginn ſeiner Laufbahn unter den gleichalterigen Kollegen einnahm, iſt ihm verblieben, und es bedeutet wohl eine allgemeine Anerkennung ſeines Könnens, wenn er in dieſem Jahre zuſammen mit den bedeutendſten Namen der deutſchen Malerwelt auf der internationalen Kunſtausſtellung in Rom mit mehreren Arbeiten vertreten ſein durfte. Da Heckendorf eigentlich niemals auftragsmäßig arbeitet, ſondern nur das malt, was ihm gerade Freude macht, ſo war es für ihn ſelbſtverſtändlich, ſo bald wie möglich das eigentümlichſte Gebiet ſeiner Erfolge, die ſüdliche Landſchaft, wieder zum Gegenſtande ſeines Schaffens zu machen. Er durfte getroſt nach dem Sonnenlande reiſen, ohne den Gefahren, denen ſo mancher deutſcher Künſtler in Italien ausgeſetzt iſt, zu unterliegen. War es doch nicht die Kunſt vergangener Jahrhunderte, die er auf ſich einwirken laſſen wollte, und von deren Studium er ſich Nutzen verſprach! Wohl hatte die italieniſche Kunſt ſeiner Zeit keinem geringeren als Peter Cornelius derartig den Kopf verwirrt, daß er ſeinem Freunde Mosler ſchreiben konnte: „Ein deutſcher Künſtler ſoll nicht nach Italien fahren“ — nein, was Heckendorf ſuchte, war der Geiſt der ſonnendurchfluteten ſüdlichen Landſchaft; ſie wollte er mit ihrem fremdartigen Märchenzauber, in all ihren farbigen Stimmungen und aparten Erſcheinungsformen erfaſſen. Wenn ihm dies auf zwei Studienreiſen nach Jugoſlavien und nach Italien gelungen iſt, ſo kann man für das glückliche Reſultat immer wieder nur die raſche Auffaſſungsgabe und die unglaublich ſtarke Einfühlungsfähigkeit des Künſtlers anführen — Vorzüge, zu denen ſich eine nie gehemmte Arbeitsluſt und ein immenſer Fleiß geſellen. Denn nur ſo war es möglich, daß er alle die reichen Früchte ſeiner Studienfahrten im Laufe eines Jahres zu einer ſtattlichen Kollektion vereinigen konnte, die zum Teil letzthin im Kunſtſalon Gurlitt in Berlin gezeigt wurde[2].

Stellt man die Bilder, die Heckendorf im Jahre 1916 malte, als er zum erſten Male den Orient kennen lernte, ſeinen neueſten ſüdlichen Landſchaften gegenüber, ſo überraſcht der ſtarke Gegenſatz, der ſich nicht bloß in der Verſchiedenheit der Technik und der Farbſkala, ſondern ganz beſonders auch im Temperament und in der dadurch bedingten künſtleriſchen Geſtaltung des Geſehenen bemerkbar macht. Ohne weiteres erſcheint es berechtigt, von zwei beſonderen Schaffensperioden des Künſtlers zu ſprechen. Anderſeits ſind beide Epochen, die des Aufſtiegs und die der Reife, wenn wir ſie ſo bezeichnen wollen, nicht ſo völlig voneinander verſchieden, daß es nicht möglich wäre, den Maler von 1916 in den Bildern von 1923 und 1924 wieder zu erkennen. Im Gegenteil! Nimmt man ſich die Mühe, die Bilder, die innerhalb jenes Zeitraumes von ſieben Jahren entſtanden, jahrgangsweiſe zu durchmuſtern, dann wird es einem klar, daß Heckendorf allem ſprunghaften Irrlichtelieren auf dem Felde ſeiner Kunſt völlig fern ſteht, daß der neue Ausdruck, den man in ſeinen letzten Arbeiten zu entdecken glaubt, auf einer allmählich fortſchreitenden organiſchen Entwicklung ſeiner künſtleriſchen In-

[1] Vgl. Cicerone, Jahrg. 1919, Heft 13.
[2] Vgl. Cicerone, Jahrg. 1923, Heft 23.



Franz Heckendorf. Villa im Park.



Franz Heckendorf. Cattaro (Dalmatien).



Franz Heckendorf. Stilleben.



Franz Heckendorf. Römerbrücke in Moſtar (Herzegowina).

dividualität beruht. Niemals regierte der Verstand den Künstler, sondern ausschließlich sein unbewußtes, von Temperament und Empfindung geleitetes Wollen. Mit Zielsicherheit, langsam von Stufe zu Stufe steigend, ist Heckendorf zu seinem neuen Ausdruck gekommen, gewissermaßen in ihn hineingewachsen. Anfangs war die Linie immer noch das Entscheidende seiner Malerei, ja sie gewann eine erhöhte Wirkung, jedoch nicht im Kontur, in der harten Umgrenzung der Flächen, sondern in der inneren Zeichnung des Vordergrundes seiner Landschaften. In breit ausladenden Strichen schuf Heckendorf hier seinen Bildern einen festen Sockel, von dem aus sich der Mittel- und Hintergrund leichter und lockerer abhob. Die barock bewegte, schwere Linearität, in die früher das Bildganze rhythmisch eingespannt war, war durchbrochen. Erst ganz allmählich macht sich der Übergang zu einem mehr malerischen Sehen geltend, die Flächen mit den breit aufgetragenen lokalen Farbentönen, die den Bildern der Frühzeit eine dekorative Note gaben, verschwinden, Mittel- und Hintergrund erhalten eine detailliertere Behandlung, nicht zum wenigsten in der Farbenskala, deren mosaikartiges Zusammenklingen einen Kontrast zu dem mächtig ausladenden Vordergrunde bildet. Aber auch dies war nur eine Stufe zu neuen Möglichkeiten. Immer mehr trat bei Heckendorf des Bedürfnis nach leuchtkräftigen, farbigen Wirkungen hervor. So sehr seine Palette von Anfang an das koloristische Element als etwas Wesentliches der neuen Kunst empfand, so hatte er doch hier nie das Letzte, die Farbe im Zauber ihrer höchsten Leuchtkraft, auszudrücken vermocht. Mit allmählicher Vernachlässigung der stilisierenden Linie trat das Merkwürdige ein: Das koloristische Moment wurde zur Hauptsache, breitete sich in unendlich mannigfachen, jubelnden Klängen über die gesamte Bildfläche aus. Gewiß werden die farbenstarken Eindrücke der dalmatinischen Küstenlandschaft, wie sie der Künstler im Frühjahr 1923 in sich aufnahm, und sein intensives Erleben sommerlicher Farb- und Lichteffekte am Ostseestrand diesen Entwicklungsprozeß beeinflußt haben. Aber wenn je der Stil der Spiegel des inneren Menschen ist, so passen diese übersteigerten leuchtenden Farben südlicher Zonen zu dem glücklichen Temperament, dem sorglos heiteren Sinne des Künstlers, dem es nun einmal im Blute liegt, die Welt von der fröhlichen Seite zu genießen, und dessen leicht entzündete Phantasie die Wirklichkeit mit einer verschwenderischen, sonnigen Pracht umkleidet. Mit dieser Einstellung auf die hellen, glühenden Farbakkorde des Südens ist Heckendorf zugleich zu einer stärkeren naturhaften Wiedergabe der Dinge gelangt. Versuchte er früher, in seinen Landschaften einen besonderen landschaftlichen Stimmungscharakter zu umschreiben, und waren hiebei rhythmisch-tektonische Gesichtspunkte von ausschlaggebender Bedeutung, so ist er nunmehr zu einer freieren und zwangloseren Wiedergabe eines bestimmten Landschaftsausschnittes übergegangen. Kompositionelle Überlegungen, wie sie in der linearperspektivischen Schichtung der Bildgründe zum Vorschein kommen, sind gewahrt, aber sie drängen sich nicht vor. Ein bestimmter, ihm zusagender Ausschnitt der Landschaft bildet jetzt für den Künstler den Ausgangspunkt, ihn gibt er, ohne wesentliche Veränderung der Wirklichkeit, nur mit den Mitteln der Farbe steigernd und hierin sein Eigenstes und Bestes bietend. Gerade die Balkanfahrt nach Bosnien und Dalmatien ist in dieser Beziehung für Heckendorfs Entwicklung von einschneidender Bedeutung geworden. Was diesem Maler der Sonne der Norden an Farbeindrücken nicht zu bringen vermochte, bot ihm die Adriaküste in vollem Maße. Hier erschien ihm die Natur in jener Farbigkeit, die er ersehnte, in jenem prallen Licht, das alle Konturen scharf abgrenzt und die Schatten tiefer und dunkler hervortreten läßt. Hier strahlte ihm ein tiefblauer Himmel und über das von der Sonne silbrig überglitzerte Meer richtete sich der Blick auf bergige Inselgruppen, die bei sinkender Sonne von so märchenhaft unwirklichen Farben übergossen werden. Auch das malerische Gemäuer der Küstenstädte, die Häfen mit den an den Molen liegenden Schiffen, die im Licht flimmernden Häuserreihen, vor allem aber das Farbenspiel der üppigen südlichen Flora mit Palmen, Cypressen und hohen Agavenstauden — all dies bot dem Künstler überreiche Anregungen, die ihn entscheidend beeinflußten und

ſeiner Palette noch nachwirkend neue Farbennuancen entlocken. Bei dieſer Gelegenheit mag nicht unerwähnt bleiben, daß Heckendorf auf ſeiner Reiſe nur aquarelliert und ſkizziert hat, und daß die Ausführung in Öl erſt im Atelier nach dem Gedächtnis erfolgte. Gleichwohl hat es der Künſtler erreicht, nicht nur das Weſen des Landſchaftscharakters glücklichſt zu treffen und die Eigenart der Farben abſolut richtig zu überſetzen, ſondern er vermochte auch örtliche Einzelheiten ſo ſicher nach der Kreideſkizze auszuführen, daß ein Kenner jener Gegenden auf den erſten Blick das dargeſtellte Motiv herausfinden wird.

Was von den farbigen Wirkungen der Landſchaftsbilder geſagt iſt, gilt natürlich auch von den in den letzten Schaffensjahren entſtandenen Blumenſtücken, die als Farbenrauſch, als Symphonien unendlich mannigfaltiger, lebhaft geſteigerter Farbeindrücke dem Betrachter unvergeßlich bleiben. Gerade im Stilleben zeigt es ſich aufs klarſte, wie ſehr Heckendorfs ganze Natur nach einer koloriſtiſchen Sättigung im Bilde drängt, und wie alles, was er malt, nur noch von dem einem Gefühl durchdrungen iſt: in der Farbe allein ganz ſich ſelbſt zu geben. Man kann nicht ſagen, daß der Künſtler mit dieſer Verlegung des Schwerpunktes von der Linie zur Farbe nunmehr als ein völlig neuer und anderer vor uns ſtünde. Dem aufmerkſamen Beobachter ſeines Werdeganges ſind die Übergänge, die ein Suchen und ein allmähliches Finden des Neuen zeigen, wohl erkennbar. Die Ausdrucksintenſität der Perſönlichkeit hat mit dieſer Wandlung nichts verloren, nur ihre Auswirkungsbaſis hat ſich verſchoben. Der Kraft des linearen Sehens iſt die Kraft koloriſtiſcher Wirkungen gefolgt.



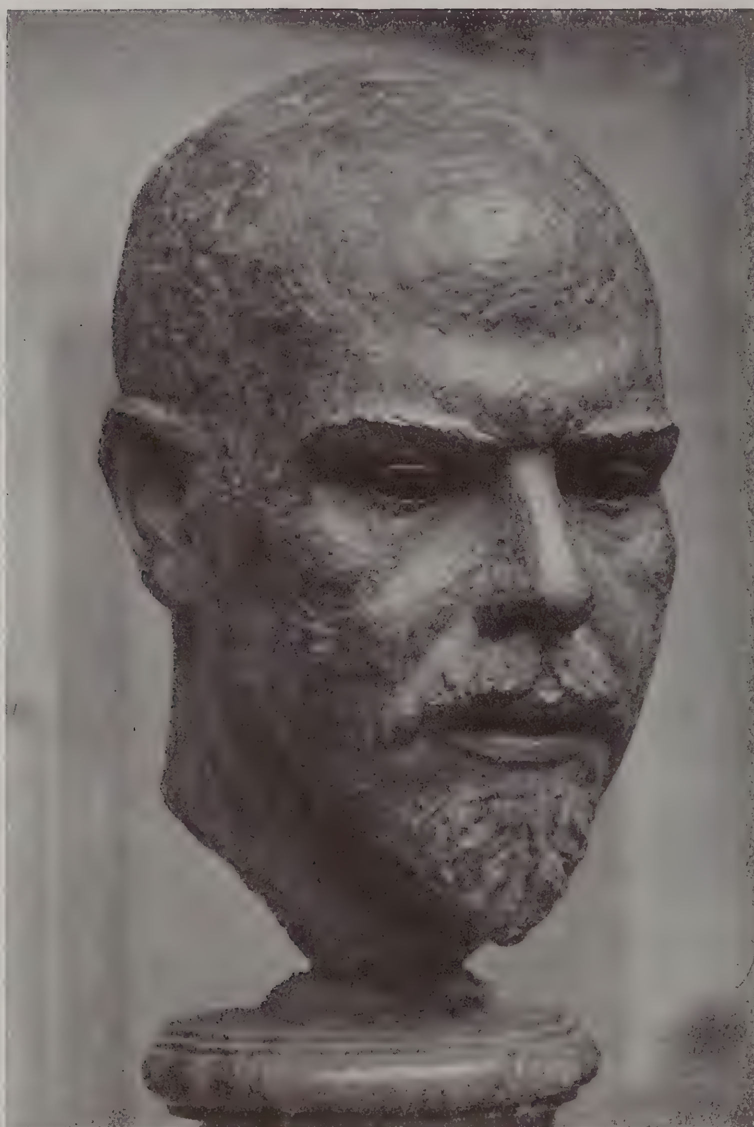
Richard Seewald. Malerbuch.



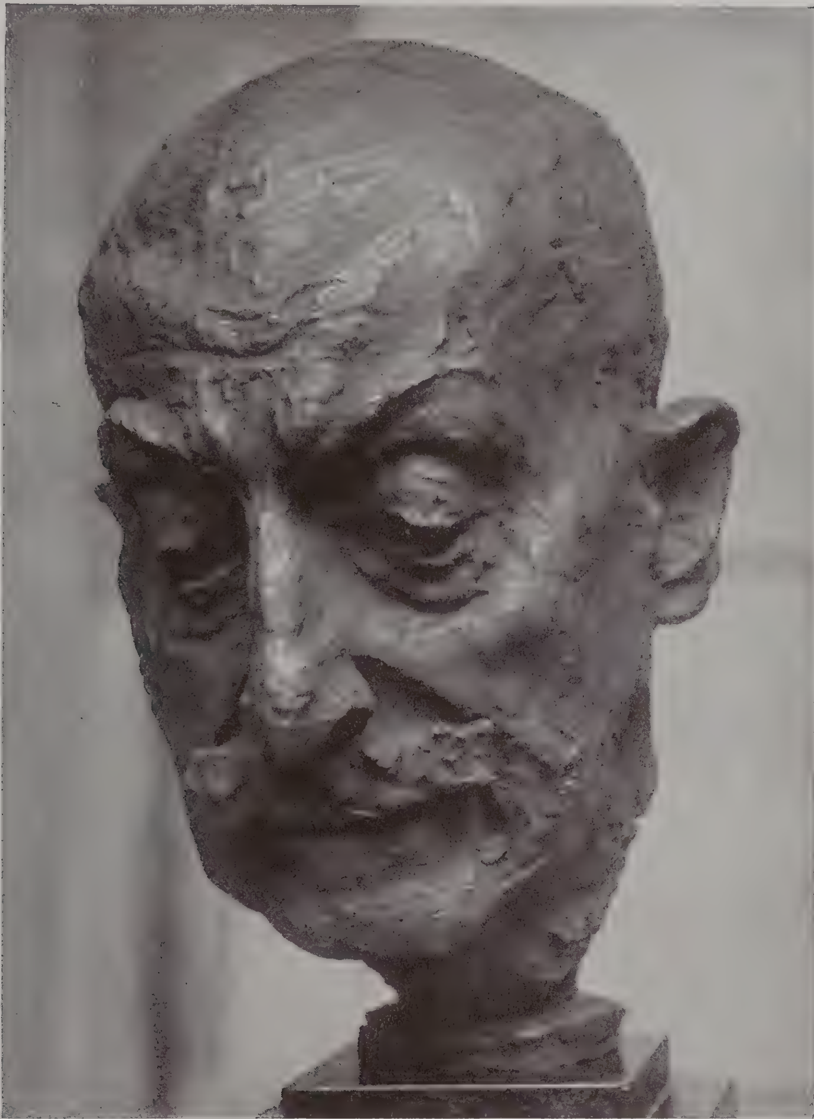
Franz Heckendorf. Venezianische Phantasie.



Franz Heckendorf. Hafen von Spalato (Dalmatien.)



Fritz Huf.
Walter Rathenau. Bronze.
Bes.: Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft, Berlin.



Fritz Huf.
Max Liebermann. Bronze.
Hamburger Kunsthalle.



Fritz Huf.
Ruhende Frau. Bronze. Parkfigur.
Bes.: Hans Fürstenberg, Berlin.

Fritz Huf

Von ROLAND SCHACHT / Mit neun Abbildungen auf sieben Tafeln

Über Fritz Hufs äußeres Leben verlautet folgendes: Geboren 1888 in Luzern. Daselbst drei Jahre Goldschmiedelehrzeit. Übergang zur Bildhauerei. 1910 Reise nach Paris, 1912—1914 Frankfurt am Main und zwei Reisen nach Italien. 1915—1918 Berlin, 1919 Genf, seit 1920 Berlin und längere Reisen nach Paris, Rom, Südfrankreich, Spanien.

Das Einzige, das an dieser trockenen Datenreihe auffällt, sind die drei Jahre Goldschmiedelehrzeit. Auch die Bildhauerei hat Huf zunächst rein handwerksmäßig gelernt. Ich will gleich sagen, warum ich das für wesentlich halte: Es gibt heutzutage zwei Kategorien von Künstlern. Die einen fangen mit der Kunst an, die andern mit dem Handwerk. Haarspalterei? Kaum. Denn es ist doch wohl ein nicht hinwegzuleugnender Unterschied, ob, sagen wir, ein Achtzehnjähriger mit dem Bewußtsein arbeitet, er macht Kunst oder er macht Handwerk, ob er also das Handwerk ausübt um der handwerklichen Vollendung willen oder ob er mit handwerklichen Mitteln einer eigenen oder als eigene empfundenen künstlerischen Vision nahezukommen sucht. Bei jenem wird die handwerkliche Ausbildung bei einem tüchtigen Meister universal sein, bei diesem nur zufällig, nur soweit das jeweilige Kunstwerk es erfordert und daher lückenhaft sein. Ich weiß, daß diese Unterscheidung schematisch ist und viele Übergangsmöglichkeiten beiseite läßt. Die Grundlinien aber sind unerschütterlich.

Soweit ich an konkreten Beispielen kontrollieren kann, ergibt die erstere Art die besseren Resultate. Wir sind ja heute über die romantischen Redensarten vom „Pegasus im Joche“, vom „Genius, der in den Fesseln des Banausentums schmachtet“ hinaus. Wir würden Gott dem Vater täglich auf Knien danken, hätten wir zwei Dutzend Künstler weniger und sechs Dutzend Handwerker des guten alten Schlages mehr. Wir wissen auch wieder, daß es mit dem Handwerklichen geht wie mit dem Reiten oder dem Sprachenlernen. Man lernt es auch als Erwachsener, aber die rechte, unbeirrbare, unerschrockene Sicherheit, die überzeugende Selbstverständlichkeit, das elementare Verwachsensein sind möglich nur durch eine seit dem frühesten Alter gepflogene, und zwar ernsthaft und ehrgeizig gepflogene Übung. Es ist ein Gemeinplatz, daß die Kunst schwer ist. Die wenigsten aber sind sich in einer Zeit, die in erster Linie auf Stilanalyse aus ist, darüber klar, in wie hohem Maße die Kunstleistung auf rein manueller Übung beruht, daß sie, in höherem Maße noch als der Sport, ein ganz realistisches, scheinbar ungeistiges Training von Hand und Auge erfordert, das durch Begabung zwar fruktifiziert, aber durch keinerlei Genialität ersetzt werden kann. Und nun ist ganz klar: wer mit Fünfundzwanzig bereits meint, die Welt erschüttern zu müssen (oder zu können), alle Kräfte einer, von exzeptionellen Fällen der Frühreife oder Überbegabung abgesehen, notgedrungen unfertig gewachsenen Seele in den Dienst einer neuen Vision stellt, dem bleibt zur sicheren Ausbildung einfach keine Zeit. Diese Erfahrungstatsache mit konkreten Beispielen zu belegen, wird jeder Leser von sich aus imstande sein.

Fritz Huf gehört nicht zu den vulkanischen Neuerern, zu den emphatischen oder ekstatischen Stürmern und Drängern. Er gehört zunächst einfach zu den guten Handwerkern. Er gehört aber, um das gleich vorweg zu nehmen, ebensowenig zu den Stilisten. Wir haben uns alle viel zu sehr daran gewöhnt, ein Werk daraufhin anzusehen, ob es im- oder ex-, kub- oder futuristisch ist. Das Publikum zumal empfängt den größten Teil seiner künstlerischen Eindrücke gar nicht mehr sinnlich unmittelbar, sondern auf dem Wege über die kunsthistorische oder doch kunsthistorisch eingestellte Literatur. Es lebt vielfach in der unwillkürlichen Annahme, als sei Stil etwas programmmäßig Willkürliches, etwas „Gewolltes“, als schlage sich, grob ausgedrückt, der Künstler eines schönen Tages vor den Kopf und sage sich: Esel! nicht im-, sondern ex-! Ex-, das ist das allein Wahre. Bei näherer Überlegung wissen wir alle, daß das falsch ist, aber aus Gewohnheit gleiten wir immer in die gleichen Bahnen wieder hinein.

Um es alſo gleich zu ſagen: ich weiß nicht, in welche Stilrichtung ich dieſen Huf „einordnen“ ſoll. Ich ſehe, daß ſeinen Anfängen das Vorbild Rodins vorgeſchwebt hat. Ich ſehe, er iſt ein Zeitgenoſſe Lehmbrucks, de Fioris. Aber das Weſentliche ſcheinen mir einige konkrete Leiſtungen zu ſein, von denen die echte Magie des Kunſtwerks ausgeht.

Da iſt jene „Maske einer Japanerin“. Unbeſchreiblich ſanfte zugleich und füllige, in aller Fülle doch gemeſſene Rundheit des Ovals im Umriß wie Vorſprung. Unterbrochen, belebt durch die erſt zwiſchen den dunkel ſich öffnenden Augenſchlitzen ſachte einwärts abſinkende, dann rund, gleichfalls aber eigenwillig vorſpringende Naſe. Darunter als gleiches Motiv, aber ſeitlich abgekürzt und durch Verkürzung und energiſche Akzentuierung verſtärkt, der kleine Mund kaum breiter als die Naſenflügel, doch nicht wie dieſe horizontal als Paar, ſondern vertikal als zwei Verſchiedene, ſich aber Ergänzende gelagert. Müßig die Frage, wie man denn ſonſt Naſe und Mund geſtalten ſolle, ob denn nicht in jedem menſchlichen Antlitz ſie ſolchergeſtalt gelagert? Iſt es nicht Merkmal aller edlen Kunſt, daß man vermeint, es könnte gar nicht anders ſein? Und doch, man weiſe mir, wo grade dies Motiv ſo geſtaltet, wo grade dieſe natürliche Gelegenheit als Motiv begriffen.

Weiteres Kriterium des bedeutenden Kunſtwerks: die Vielfältigkeit der Beziehungen. Dieſe dramatiſch bewegte, beſtimmt akzentuierte Mitte von Mund und Naſe lebt im Gegenſatz zur Ruhe der hohen Stirn, zum vom Kinn emporſteigenden umſchließenden, aber ſich in die Tiefe verlierenden Oval der Wangen, zur ſtillen Form der breiten, der ausweichenden Wangenknochen. Die von der breiten Fläche der Jochbogen wieder getrennt werden durch die zart geheimnisvoll, durch das vibrierend vorſpringende untere Augenlid beſchatteten Tränendrüſen und die exotiſch geformte, links und rechts in der Höhe bezaubernd ein Unmerkliches divergierenden Lidſpalten. Über den zart und doch energiſch gezogenen feinen Brauen dann ein ſanftes, nervöſes Zurückweichen der Form, das die Stirnmitte wieder in voller Rundung hervortreten läßt.

Ein weiteres dann: wie von der ſtark bewegten Form des Mundes, der Naſenflügel alles weg-, der eingebogenen einfachen Naſenwurzel alles zuſtrömt, wie die Augenhöhlen ganz eingebettet ſind in durchlebte Form, wie in den Schläfen das über die Backenknochen geſpannte Oval ſich fängt, um aufs neue anzuſteigen zur Stirn.

Anders der Liebermann. Nach der geſchloſſen gewachſenen iſt hier die verwitterte Form, aus deren Riſſen und Höhlungen Dunkel hervorbricht. Mit äußerſt angeſpannter Energie hält Künſtliches die Form noch zuſammen, Blühendes aber iſt eingeſchrumpft und Bedrängung des Alters ſchafft dramatiſchen Widerſtreit. Man ſagt vom Elefanten, daß die Dickhaut dieſes überlebten Koloſſes von äußerſter Empfindlichkeit ſei. Der gleiche Widerſpruch iſt hier zum Kunſtwerk gefügt. Die Form iſt einfacher, größer, rauher und wird doch wieder durchbrochen von den Zufälligkeiten verhärteter Epidermis.

Der Eindruck vieler Porträtbüſten nebeneinander iſt, wenn ſie ähnlich ſind, für die Urteilsbildung über einen Künſtler immer gefährlich. Was Böcklin über die Unmöglichkeit von Schlachtenbildern ſagte: Wer garantiert mir, daß ich die feſtſtehende Farbe der Uniform grade ſo auch in meinem Bilde brauchen kann? gilt auch für das Porträt. Ein jeder Kopf bietet ein Problem für ſich, ſtellt neue Aufgaben, die mit beſonderen Mitteln bewältigt werden wollen. Das Faſſen der Ähnlichkeit muß, das formale Thema beſtätigend, verſtärken und dieſes die Ähnlichkeit als natürliche Notwendigkeit konſtituieren. Das bedingt einmal eine gewiſſe Vielfältigkeit der Mittel und andererſeits eine gewiſſe Zurückhaltung der Stiliſierung. In der Mitte zwiſchen der Japanerin und dem Liebermann ſteht etwa das Porträt H. B., das wir abbilden.

Die Japanerin einerſeits und der Liebermann andrerſeits bilden ſozuſagen die Grenzpfähle der von Huf beherrſchten künſtleriſchen Provinz. Auf der einen Seite die ſinnliche Fülle ſüßen Daſeins, auf der andren die Ahnung um urtümlich Bewegtes, um die Schauer des Unſichtbaren. Die lateiniſche „Äußerlichkeit“, die gegebene Form lebendig erfüllt, und die germaniſche „Innerlichkeit“, die chaotiſch emporwächſt und in gewonnener Geſtalt die Eierſchalen des Chaos immer noch an ſich trägt als einen Gruß aus





Vorderanſicht.

Rückenanſicht.

Fritz Huf. Jüngling. Bronze.

Höhe 150 cm.

Beſ.: Frau A. Bühler-Koller, Winterthur.



Fritz Huf.
Maske einer Japanerin. Terrakotta.



Fritz Huf.
Porträtmaske. Bronze.
Bes.: Oskar Reinhardt, Winterthur.



Überlebensgroßer weiblicher Torso. Gips.



Sitzende Frau. Bronze.

Fritz Huf.

dem Dunkel. Es gibt Köpfe von Huf von einer unbeschreiblichen Anmut, ganz naiv aufgenommen, aber streng und kontrastreich durchgearbeitet, die man, ohne damit irgend eine Abhängigkeit anzudeuten, mit gewissen Schöpfungen oberitalienischer Renaissance, Majano oder Rossellino, vergleichen kann. Man pflegt dergleichen in intellektuellen Kreisen wegwerfend mit süß zu bezeichnen, aber ist nicht auch Süßigkeit ein Ingredienz des Lebens selbst? Auf der andern Seite stehen dann jene Jünglingsfiguren, der „Emporschauende", der „Stehende", der „Hockende", die man am einfachsten als expressionistisch bezeichnen kann. Es überrascht aber zu sehen, wie ein so junger Künstler in solchen Vorwürfen alles Literarische beiseite läßt und sogleich auf das Wesen der Sache dringt. Sie sind nicht im mindesten „lyrisch" empfunden, sondern reine Resultanten einer Konstituierung, Charakterisierungen einer Körperempfindung. Sie tragen die Handschrift des Tonbildners, um deutlicher als Funktion einer Elementarbewegung empfunden werden zu können.

Wie sehr der Künstler auf das Elementare der Bewegung aus ist, zeigen zwei weitere Figuren: die Sitzende und die Ruhende. Die bemerkenswert schön patimierte Sitzende hat man gelegentlich der Februar-Ausstellung bei Paul Cassirer tadelnd ägyptisch genannt. Sie hat mit Ägyptischem nicht mehr als eine reine schematische Äußerlichkeit gemein, die darauf beruhen mag, daß der Künstler eben mit Einfachem anfing. Das Einfache allerdings ist immer das Schwerste. Hier schlägt das Werden, das Funktionelle durch, eine innere Spannung, auf die nicht verzichtet werden konnte, um den Eindruck der Studienfigur zu meiden, die aber dem Ganzen unvermeidlicherweise etwas Unbeherrschtes, bedrohlich Gegenständliches gibt. Trotz beträchtlicher Schönheit im einzelnen (das Ansetzen der Schultern, das Aufsitzen des Halses, die Behandlung des Rückens) wird fühlbar, daß das Erlebnis zur Bewältigung der Aufgaben noch nicht ausreichte.

Lebendiger ist die Ruhende, die man sich weniger als Monument denn etwa als Gartenfigur denken muß. Auch sie mit toten Stellen, ja nicht einmal warm zusammengefaßt, mit den einzelnen Motiven noch vereinzelt wirtschaftend. Aber wie sinnlich reizend, wie aufwachend, wie hübsch der stützende Ellbogen und die leise Humorigkeit der sich gegeneinander verschiebenden Kniee. Die schönen Zeichnungen des Künstlers lassen erkennen, in welche Richtung dieses Werk weist. Wir könnten auf diese Weise wieder zu wirklich schmückenden Schöpfungen kommen (was nicht dasselbe ist wie dekorativ).

Aber mächtig drängt dann doch wieder das Lateinische zur Gestaltung des Seins und zwar des großen, des monumentalen Seins. Einmal ist Huf dies voll gelungen: in jenem überlebensgroßen „Weiblichen Torso". Man hat dies Werk, sei es aus Vorurteil, sei es unter dem ungünstigen Eindruck des Gipses akademisch genannt. Das wäre an sich kein Unglück, denn auch auf Akademien sind ja Talente gewachsen. Aber man übersah doch wohl, daß der Künstler hier große Form wollte. Groß wieder nicht im Sinne einer literarischen Erhabenheit, sondern jener Lebendigkeit, die Zumsichaussprechen nicht ein menschlich in vielen Facetten Vibrierendes, sondern die einfache Fülle der Vollendung, der inneren wie äußeren Geschlossenheit braucht. Hier wird nicht gefeilt, sondern zusammengefaßt, doch so, daß die Einfachheit nichts Wesentliches ausläßt und innerhalb einer großzügigen aber lebensvoll gestrafften Kontur, die die gleiche Linienempfindlichkeit aufweist wie die Zeichnungen des Künstlers, ein Unendliches aber klar Beherrschtes an Formeninhalt zuläßt. Wer gegen die sinnliche Fülle dieses Werkes blind ist, dem ist nicht zu helfen.

Soll man, einem effektvollen Schluß zuliebe, eine Prophezeihung wagen? Ich glaube, es ist nicht nötig. Die Zukunft eines Künstlers hängt von so vielen Dingen ab, die niemand voraussehen kann. Man stelle ihm Aufgaben. Handwerk will was zu verstehen haben. Ich glaube, daß eine Reihe konkreter Aufgaben den Künstler fördern würde. Man stelle sie ihm. Es ist unser aller Sache.

Edvard Munch

Von CURT GLASER / Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln

Wollte man vor zehn Jahren, in der Zeit, als er nach langen Wanderjahren in der Heimat sich seßhaft gemacht hatte, Edvard Munch aufsuchen, so mußte man von Kristiania entweder zu Schiff oder mit der Bahn eine Strecke hinausfahren in ein kleines, reizloses, ja häßliches Fabriksstädtchen, ein norwegisches Städtchen, wie man es aus Romanen Knut Hamsuns kennt, mit ein paar Läden, ein paar Fabriken, mit niederen, kleinen Mietshäusern, mit einem Hafen, in dem es nach Tran und Ruß riecht. Es mochte dem Fremden schwer verständlich sein, was Munch veranlaßt haben konnte, gerade an diesem Ort seinen Wohnsitz aufzuschlagen, um so schwerer, wenn man das wundervoll draußen am Fjord gelegene Haus kannte, das ihm gehörte, ein wahres landschaftliches Paradies mit einer tiefen Bucht, mit roten Felsen, die von dem Wasser des Meeres bespült werden, mit weit ins Land ansteigendem Wald und einem herrlich sonnigen Garten.

Munch fuhr von Zeit zu Zeit nach Hvitsten hinaus, wenn die Unruhe ihn trieb, von der er besessen war, aber es wurde ihm nicht recht wohl inmitten von so viel Schönheit, er fühlte sich nicht angeregt zum Schaffen, da um ihn alles von Natur und Menschenhand so unübertrefflich gebildet war, er brauchte eine Werkstatt, wie er in Moß sie sich hergerichtet hatte, in einem öden Wohnhause, in dem früher ein halbes Dutzend Familien gehaust hatte, und das ihm nun ganz allein gehörte, unmöbliert wie es war, mit seinen endlosen Zimmerreihen, deren trübselige Armeleutetapeten Munch als verschiedenfarbige Hintergründe für Bilder, die er plante, wahrhaft begeisterten. In all diesen Zimmern gab es kaum mehr als ein Bett und ein paar Stühle und einen Tisch, aber Malutensilien und Druckgeräte und Haufen graphischer Blätter und in Kammern versteckt Stapel von alten und neuen Bildern, von denen Munch sich nur schwer trennte, die seine Welt waren, an der er weiter zimmerte und baute, blind gegen eine Umgebung, die keine war und am wenigsten ihn darum zu beunruhigen vermochte.

Man mußte dieses Haus und diese Stadt einmal gesehen haben, um die Kunst dieses Mannes ganz zu begreifen. Man mußte es einmal selbst erlebt haben, wie diese Kunst nicht aus einem wohlgepflegten Garten südlicher Schönheit, sondern aus dem trüben Grau nordischer Düsternis ersprossen war, wie gleich den Erzählungen seines Landsmannes Knut Hamsun das nüchtern alltägliche Einerlei auch seinen Bildern den Boden gegeben hatte, dem bildnerische Phantasie eine traumhaft überwirkliche Märchenwelt entzauberte.

Es gibt keine Beziehung außer der des Gegensatzes zwischen der Wirklichkeit, die ihn umgibt, und der Phantasiewelt, die Munch in seinen Bildern prägt, gleichgültig, ob er die Landschaft malt oder Häuser oder Menschen und Tiere. Darum braucht er nicht einen kostbaren Brokat als Hintergrund und einen künstlerisch gebildeten Stuhl, wenn er etwa ein Porträt zu malen beginnt, denn durch seine Kunst allein verzaubert er die niedere Wirklichkeit, und er darf geschmacklos sein im gewöhnlichen Verstande des Wortes, ja, er muß es sein, da vorgebildete Form nur ein Hemmnis ist, und da seine Kunst selbst auf ein anderes abzielt als darauf, geschmackliche Sensationen zu erregen.

Wenn etwas durch lange Zeit Munch den Erfolg bei der Mitwelt verbaut hat, wenn etwas noch heute dem Verständnis seines Schaffens gerade in Ländern, die an der Entwicklung des Kunstgeschmackes in den drei Jahrhunderten der Geschichte der Malerei, die hinter uns liegen, lebendigen Anteil genommen haben, im Wege steht, so ist es dieser Gegensatz, der als ein Mangel empfunden wurde und nicht wenigen noch heute als ein solcher erscheint, obwohl eine neue Jugend, die in Munch ihren Führer verehrt, durch ihr Schaffen den Weg bestätigt, den er gewiesen hat. Es war Munchs Schicksal, daß er seine ersten Bewunderer in einem Kreise von Nichtkennern fand, die durch kein Vorurteil überkommener Bildgewohnheit beschwert waren. Während die Zünftigen ihn wütend ablehnten, jubelte ihm begeistert ein Kreis junger Literaten zu, als er in den



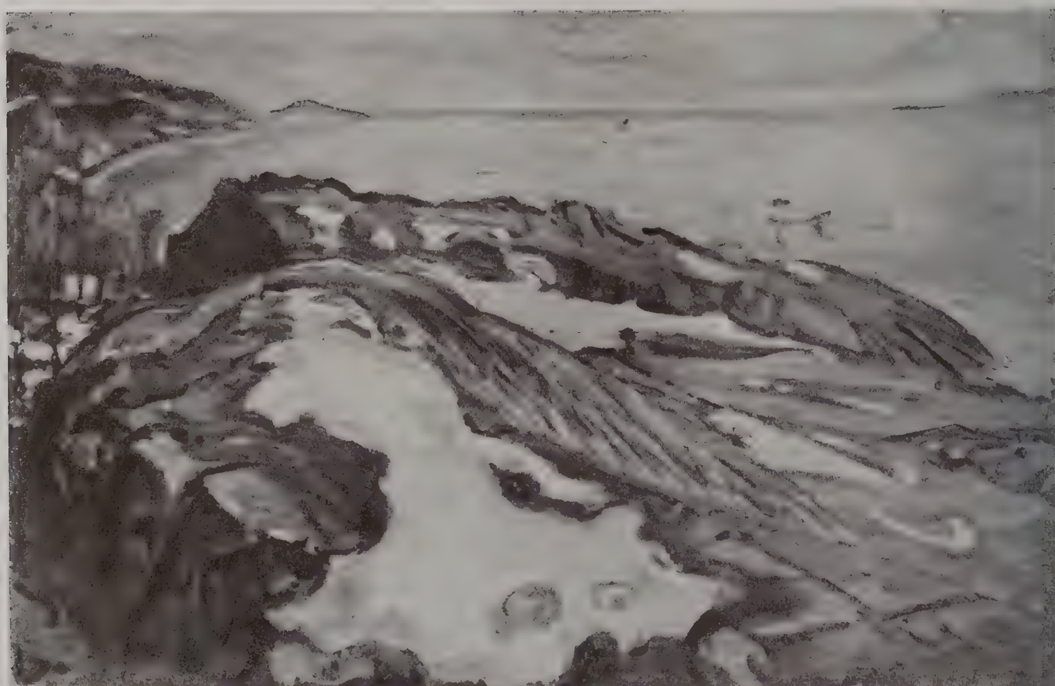
Edvard Munch. Bauer mit Pferd.



Edvard Munch. Hühnerhof.



Edvard Munch. Mörder.



Edvard Munch. Fjordlandſchaft.



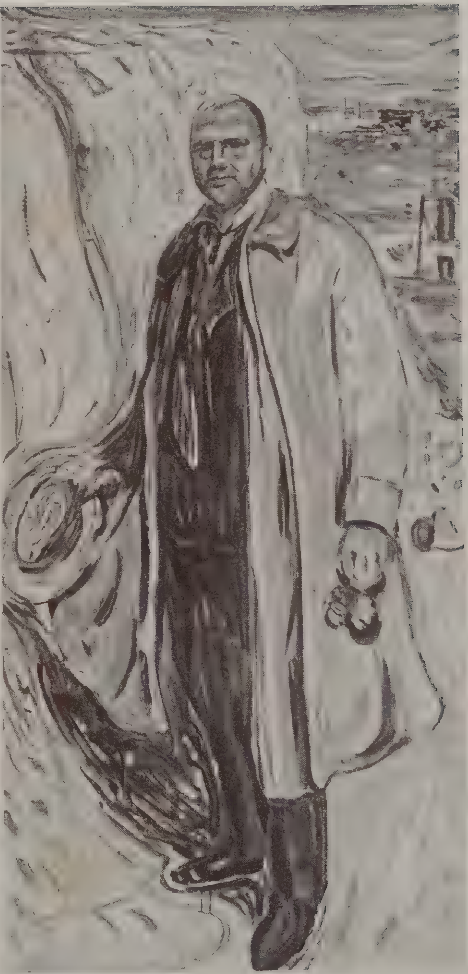
Edvard Munch. Weinendes Mädchen.



Edvard Munch. Musik auf der Straße.



Akt im Walde.



Bildnis Sjerlöff.

Edvard Munch.

neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts als Dreißigjähriger in Berlin zuerst ausstellte. Es wurden dichterische Paraphrasen über die inhaltlichen Motive seiner Bildkompositionen geschrieben, die so allgemeine Gefühle wie Liebe und Eifersucht, Angst und Freude, Krankheit und Sterben in Formsymbole übersetzten. Die dichtenden Freunde, die Munchs erstes Auftreten begleiteten, hatten den tiefen menschlichen Gehalt seiner Schöpfungen wohl empfunden, aber sie konnten nicht hindern, daß die anderen, selbst wenn es die Wohlmeinenden waren, mit dem Worte „Literatur" erwiderten, das der Epoche, die ihren Witz darauf verwendete, zu beweisen, daß eine Rübe als Motiv der Malerei ebenso hoch stehe wie eine Madonna, das schärfste Scheltwort und die beste Widerlegung einer Kunst dünkte, die ihren Maßstäben nicht zugänglich war.

Daß aber Kunst immer nur eine sei, und alle ihre Äußerungsformen den gleichen Gesetzen untertan, ist eine Wahrheit, die nur in einem weitesten Verstande Geltung hat, da es innerhalb dieser großen und alles umfassenden Gesetzmäßigkeit Möglichkeiten gegensätzlicher Abwandlung in der Zeit wie im Raume, von den Negern bis zu den Holländern, von den Ägyptern bis zu den französischen Impressionisten gibt, und da noch an jedem geschichtlichen Wendepunkte die Menschheit genötigt war, umzulernen und den Führern zu folgen, die neue Wege wiesen. Ein solcher geschichtlicher Wendepunkt aber war, wenn nicht alle Zeichen trügen, im Ausgang des 19. Jahrhunderts erreicht, und einer von denen, die zuerst den Drang nach dem Ungeahnten empfanden, war der Norweger Edvard Munch, der als Sohn eines Volkes, das selbst noch kaum eine künstlerische Tradition besaß, vorausbestimmt war, den Mut der Traditionslosigkeit zu beweisen, die Sünde wider den guten Geschmack zu wagen, deren Folge der Bannstrahl war, den alle erbeingesessenen Kunstrichter gegen den jugendlichen Eindringling in das geheiligte Reich der durch Überlieferung gesicherten Gesetze der Kunst erließen.

Es stand nicht eine künstlerische Frage allein, es stand eine Frage der Weltanschauung zur Diskussion, als Munch, nicht durch das Wort, sondern durch sein Werk das Recht des Erlebnisses gegen den Anspruch des Geschmackes verteidigte. Nicht für den Urteilenden, wohl aber für den Schaffenden handelt es sich um eine Entscheidung, in der es nur ein Entweder und nur ein Oder gab. Munch hatte sich entscheiden müssen, da er der Stimme folgte, die ihn zum Schaffen trieb. Den Urteilenden blieb die Aufgabe, den Weg zu erkennen, den er zu gehen sich anschickte, die neue Form zu deuten, deren Wirkung die Dichter zuerst dumpf noch empfunden hatten. Es handelte sich nicht darum, Renoir zu verleugnen, weil Munch erschienen war, sondern darum, zu begreifen, was das andere war, das in dem Werke des Norwegers um Sichtbarwerdung rang, neben der höchsten Kunst des Geschmackes das eigene Recht der stärksten Kunst des Erlebens zu verteidigen.

Es dauerte lange Zeit, bis zuerst noch vereinzelte Stimmen verstehender Bejaher sich zu dem Chore begeisterter Anhängerschaft verdichteten, die heute den Sechzigjährigen nicht nur als den unumstritten größten Maler seines Landes, sondern als einen Meister von europäischem Range und Bedeutung verehrt. Denn hier erst liegt das Wesentliche der künstlerischen Tat Edvard Munchs, daß er der Welt eine Botschaft brachte, die vielen vernehmbar wurde. Man weiß noch wenig um die Gesetzmäßigkeit in der Stufenfolge des Wandels menschlicher Kultur. Aber man ahnt doch die innere Notwendigkeit eines Entwicklungsablaufes, und es scheint ein Gesetz, daß eine Zeit, die reif geworden, sich erfülle. So stand Munch nicht so einsam in seiner Zeit, wie es ihm selbst scheinen mochte. Es gab Gleichstrebende hier und dort, deren Kräfte zusammenwuchsen, da sie sich selbst erkannten und anderen erkennbar wurden, es gab jüngere Nachfolger, die, gleiche Wege suchend, die Spur der Bahnbrecher in dem noch undurchdringlich scheinenden Dickicht fanden, und so ward allmählich eine breite Bahn, die in eine freie Lichtung führte, in deren heller Luft nun viele sich tummeln, unter ihnen auch die Zahl der Mitläufer, die keiner „Richtung" erspart bleibt.

Die Kunstgeschichtsschreibung hat ein handliches Wort geprägt, das die neue Situation

bezeichnet, es heißt Expreſſionismus, und ſo ſchlagkräftig es ſcheint, hat es ebenſoviele Mißdeutungen zur Folge gehabt, wie der ältere Gegenbegriff des Impreſſionismus. So wenig Renoir ein Impreſſioniſt war oder doch bis an ſein Lebensende dem Stile im ſtrengen Sinne ſeiner Wortbedeutung treu blieb, als er im Alter ſeine herrlichſten Werke ſchuf, ſo wenig war Munch ein Expreſſioniſt, kann ſeine reiche Kunſt auf das eine Moment des Gefühlsausdruckes feſtgelegt werden, und wiederum ſtraft gerade der alternde Künſtler ſeine einſeitig in neuem Vorurteil befangenen Anhänger Lügen, da er, befreit von den ängſtenden Zwangsvorſtellungen einer jugendlich ſelbſtquäleriſchen Auseinanderſetzung mit den Widerſprüchen des Lebens, mit freien Sinnen das einfache Daſein dieſer Welt bejaht.

Die den frühen Munch liebten und immer noch weniger den Schöpfer in ihm ſahen als den Bekenner, fanden es ſchwer, ſeinem Wege zu folgen, als das Bekenntnis ſich wandelte, als der tiefe Peſſimismus jener Folge von Bildern der Lebensbedrängnis, die Munch in ſeiner erſten Schaffenszeit zu einer zykliſchen Kompoſition vereint hatte, ſich in die Stimmung freudiger Heimkehr zum Daſein wandelte, aus der dem ins Nordland Zurückgewanderten die großen Wandbilder des Feſtſaales der Univerſität in Kriſtiania erwuchſen, in deren Mittelpunkt der ſtrahlende Sonnenball ſelbſt erſcheint, in mächtigem Aufglühen emporſteigend über der urweltlichen Landſchaft der Fjorde, in der von eigener Schwere entbundene Menſchen ein paradieſiſches Daſein führen.

Man muß dieſen zweiten Munch kennen und lieben wie den erſten, um den ganzen zu erfaſſen, der ſowohl der eine wie der andere iſt, da nicht die mit wechſelndem Alter ſich wandelnde Lebensſtimmung, ſondern die künſtleriſche Grundanſchauung und die bleibende Form, in der ſie ſich verkörpert, den weſenhaften Urgrund der ſchöpferiſchen Perſönlichkeit ausmacht.

Mehr aber als das Werk anderer Künſtler verlangt das Edvard Munchs umfaſſende Kenntnis, da nicht nur *wie* er es, ſondern auch *was* er zu ſagen hat, weſentlich iſt für das Wiſſen um ſein Werk, denn immer drängte es dieſen Künſtler zur Mitteilung einer inneren Bewegtheit, und er erfand ſich, neben der Malerei, die einmalig nur ſelten und zu wenigen zu ſprechen vermag, die andere Form graphiſchen Ausdrucks, die ſeit Dürers Zeiten den Meiſtern germaniſcher Raſſe immer das Medium volkstümlich breiteſter Wirkung geweſen iſt. In Radierung, Lithographie und Holzſchnitt, dem er ſelbſt erſt die neue, für viele ſeiner Nachfolger vorbildliche Form gegeben hat, legte Munch die Bildgedanken nieder, die zur gleichen Zeit den Maler beſchäftigten. Er wollte es, daß ſeine Vorſtellungswelt in dieſen Blättern weiteren Kreiſen von Menſchen zugänglich wurde, und dieſes Ziel iſt erreicht, wenn auch vielen, denen der Graphiker nun vertraut geworden iſt, darob der Maler Munch ein Unbekannter geblieben iſt. Beide ſind aber, wiederum auch hier, nur einer, der Maler, der das geheimnisſchwere, aus der Tiefe farbig leuchtende Bild des kranken Mädchens ſchuf, und der Graphiker, der es in das milde Schwarz-Weiß einer Radierung, in die verſchwebende Harmonie einer Steinzeichnung umſchuf, und nochmals der Schöpfer der meiſterlich großen, ganz aus Farben gebauten Porträts, und der Holzſchneider, der mächtige Köpfe in ſchweren Zügen einfacher Gegenſätze des Schwarz und Weiß mit Meſſer und Hohleiſen aus der Platte heraushobelte.

Wer da an die ſaubere Linienführung älterer Radierung, an die peinliche Schnitttechnik früherer Holzſchnitte zurückdenkt, mag auch in dieſen Meiſterſchöpfungen das vermiſſen, was man in der Kunſt den Geſchmack zu nennen pflegt. Aber wenn er ſich dem ureigenen Zauber dieſer neuen Kunſt ganz hingegeben hat, dann wird er endlich verſtehen gelernt haben, wie dieſer ſcheinbare Mangel zum eigentlichen Werte wird, wie in den allzu wohlgepflegten Garten europäiſcher Kunſt der jugendſtarke Meiſter aus Nordland einen neuen Baum gepflanzt hat, in deſſen Schatten ein paar Blümlein wohl verwelken müſſen, der aber mit ſeinen breiten Äſten herrlicher anzuſchauen iſt als ein Beet zierlicher Pflanzen, denen ſeine kräftigen Wurzeln den Boden abſaugten.



Edvard Munch. Landschaft mit Weiden.



Edvard Munch. Kinder.



Kind im Korb. Öl. 1922.



Selbstbildnis. Öl. 1922.

Johannes Driesch.

Johannes Drieſch

Von WALTER PASSARGE | Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln und einer Abbildung im Text

Unter den Schülerarbeiten der Bauhausausſtellung im vorigen Jahr nahmen die Arbeiten von Johannes Drieſch, einem bis dahin unbekannten Künſtler, eine beſondere Stellung ein. So unausgeglichen in manchen Einzelheiten dieſe Bilder ſein mochten: hier ſpürte man deutlich eine ſtarke, eigenwillige Begabung, die zu näherer Bekanntſchaft reizte und auf deren weitere Entwicklung man geſpannt ſein durfte. Was Drieſch ſeither geſchaffen hat — auf maleriſchem ebenſo wie auf zeichneriſchem Gebiet — hat dieſen Eindruck weſentlich verſtärkt und läßt es gerechtfertigt erſcheinen, mit einigen kurzen Worten auf dieſen jungen Künſtler einzugehen.

Johannes Drieſch iſt geborener Krefelder und ſeit einigen Jahren in Weimar tätig. Dort ſteht er dem Staatlichen Bauhaus nahe, ohne eigentlich noch „Schüler" zu ſein. Der abſtrakten Kunſt hat Drieſch von jeher ziemlich fern geſtanden. Sein Ziel war von Anfang an die Erfaſſung der organiſchen Naturform und ihre bildmäßige Verarbeitung. Dieſe Einheit von Form und Objekt glaubte er zunächſt in einer ausgeſprochen linear-konſtruktiven Geſtaltung zu erreichen. In dieſer Periode ſeines Schaffens, die Drieſch jetzt innerlich ganz überwunden hat, ſchärfte ſich ſein urſprünglicher Sinn für die Geſetzmäßigkeit eines Bildaufbaus, für die einheitliche Zuſammenfaſſung verſchiedenartiger Formengruppen und für plaſtiſch-klare Geſtaltung körperlicher Werte. Von dieſer ſicheren Grundlage aus iſt der junge Maler in folgerichtiger und zäher Arbeit zu einer mehr und mehr maleriſchen Formengeſtaltung weitergeſchritten. Die Linie wird durch die Farbe verdrängt und die Einheitlichkeit der Bildkompoſition wird weniger auf geometriſch-konſtruktivem Wege als in der Ausgewogenheit von Licht und Schatten, in der atmoſphäriſchen Bindung der plaſtiſchen Gegebenheiten im Raume geſucht. So ſind gerade ſeine letzten Werke von erſtaunlicher Naturnähe und Lebenswärme erfüllt, ohne deshalb im alten Sinne des Wortes „naturaliſtiſch" zu ſein, da auch hier noch immer, wenngleich unſichtbar, hinter der maleriſchen Oberfläche jene geheime Geometrie waltet, die ſeine Stilleben und Bildniſſe über alle Einmaligkeit des mehr oder minder zufälligen Naturausſchnitts hinaus in eine Welt höherer Ordnung erhebt. Gerade darin liegt der Unterſchied zwiſchen dieſer neuen Wirklichkeitskunſt und der vorwiegend ſenſualiſtiſch eingeſtellten des ſpäteren 19. Jahrhunderts, die ſchließlich im rein optiſchen Impreſſionismus endete: daß der Weg nicht von außen nach innen, ſondern umgekehrt: von der inneren Struktur zur äußeren Form führt.

Das — noch ziemlich frühe — Selbſtbildnis (Abb.) iſt eine Etappe auf dieſem Wege. Streng achſial und unter ſtärkſter Betonung der Symmetrie iſt die Geſtalt in die Bildfläche gleichſam eingeſpannt. In wenige, eckige Linien iſt der Kontur zuſammengefaßt. Das Steil-Aufgereckte der Figur wird noch einmal betont durch den ſenkrecht aufſteigenden Unterarm mit dieſer ſeltſam „ſprechenden" Hand, deren Finger wieder faſt geometriſch ſtreng geordnet ſind. Hell wölbt ſich der ſcharfmodellierte Kopf aus dunklem Grunde. Alle Formen ſind klar und genau durchgebildet, nirgends bleibt etwas zufällig oder unbeſtimmt.

Nun iſt dieſes Selbſtporträt, dem ſich Bilder wie die „Blaue Mutter" und das „Kind im Korb" (Abb.) anreihen, gewiß noch nichts Endgültiges. Noch immer zeugt eine gewiſſe letzte Starrheit davon, daß Urform und Wirklichkeitsform nicht reſtlos verſchmolzen ſind. Auch farbig ſind dieſe Bilder noch nicht völlig gelöſt. Gerade mit der Farbe ringt Drieſch vielleicht am ſchwerſten. Er macht es ſich nicht ſo leicht wie jene allzu geſchickten Epigonen des Expreſſionismus, die mit ein paar ſchmetternden Fanfarenſtößen eine für den Augenblick gewiß oft erſtaunliche Wirkung erzielen. Dieſem meiſt ſkrupelloſen Wirtſchaften mit andauernden Fortiſſimoeffekten, dieſer Farbigkeit um jeden Preis, ſetzt Drieſch eine faſt aſketiſch zu nennende Zurückhaltung im

Kolorit entgegen, in der richtigen Erkenntnis, daß die tiefsten und reinsten Klänge nicht durch den unvermittelten Gegensatz reiner Farben, sondern durch die Kontrastierung dunkler und hellbeleuchteter Partien gewonnen werden. Nicht dem Rot, das als glatte Fläche gegen eine grüne Fläche gesetzt ist, sondern dem Rot, das als räumlicher Lichtwert aus einer dunkleren Tiefe hervorquillt, wohnt die stärkste Leuchtkraft inne. So finden sich an den lichtbetonten Stellen seiner in der Farbe sonst ganz gedämpften und schwer verhaltenen Bilder funkelnde Klänge von großer Intensität. Stärkste Wirkung bei höchster Sparsamkeit der Mittel ist sein Ziel. Niemals ist hier die Farbe Selbstzweck, sondern sie bleibt stets das — allerdings wesentlichste — Mittel der Bildkomposition und Raumgestaltung. In seinen letzten, sehr reifen Gemälden ist Driesch darin noch weitergekommen. Hier geht er allmählich zu helleren, reineren Klängen über, die nun von wundervoller Tiefe und Leuchtkraft sind.

Diese immer stärker hervortretende Neigung für das spezifisch Malerische sowie die Erkenntnis der inneren Voraussetzungen der Farbenwirkung in diesem Sinne mußte Driesch naturgemäß zu einer eingehenden Beschäftigung mit der Kunst der alten Meister führen. Hier fand er, was weder der einseitig das Licht betonende Impressionismus, noch der ebenso einseitig die reine Farbe bevorzugende Expressionismus ihm geben konnten: in der Malerei der Renaissance den harmonischen Ausgleich heller und dunkler Partien, in der Malerei des Barock eine quantitative Vermehrung der Dunkelheiten zur Erzielung größtmöglicher Helligkeitswerte auf dem Wege des malerischen Kontrastes. Es ist die Stärke dieses jungen Malers, daß er den Überlieferungen der Vergangenheit nicht ausweicht, sondern sich immer von neuem mit ihnen auseinandersetzt. Er ist bei aller Jugend ursprünglich und eigen genug, um bei der Verarbeitung, ja sogar beim Kopieren alter Meister stets er selbst zu bleiben. Lionardo, Tizian, Greco, Rembrandt, Courbet, Marées, Cézanne und besonders Rubens sind ihm ewige Vorbilder.

Sie sind es wohl auch, die ihm die Anregung zur Schöpfung größerer Figurenkompositionen meist religiösen Inhalts gaben. Ein Bild wie „Loth und seine Töchter" (Abb.) ist ein Versuch in dieser Richtung. Kompositionell und formal ist er ausgezeichnet gelungen: in fast gleichseitigem Dreieck baut sich die Gruppe nach oben auf, weich und schwellend runden sich die Formen des hellbelichteten weiblichen Körpers. Man spürt, wohin der Weg zielt: auf die restlose Verschmelzung plastischer Körperlichkeit mit malerischer Weichheit, auf die innige Verbindung von Prägnanz und Klarheit der Linie mit Tiefe und Kraft der Farbe.

Hier ist nun der Ort, einige Worte über den Zeichner und Radierer Driesch zu sagen. Auch als Zeichner hat der Künstler konstruktiv begonnen und seine Gestalten zunächst auf mathematischer Grundlage entwickelt. Und ebenso wie in der Malerei ist er auch hier zu einem malerisch-flüssigen Vortrag übergegangen. Dabei haben seine zeichnerischen Kompositionen eine Klarheit und Festigkeit der Form, sind seine Figuren und Figurengruppen von einer Geschlossenheit und Einfachheit des Konturs, die er nicht zum wenigsten dieser strengen, linearkonstruktiven Schulung verdankt. Damit verbindet sich eine Frische und Lockerheit der Strichführung, die vielleicht zu einer impressionistischen Auflösung alles Substantiellen führen würde, stünde ihr nicht eben diese innere strukturelle Gesetzmäßigkeit der Formengebung entgegen. Arbeiten wie „Adam und Eva" (Abb.) und vielleicht noch stärker die stehende „Mutter mit Kind" (Abb.) geben davon Zeugnis: wie meisterhaft ist in dieser ganz gelösten Skizze der Umriß in wenige flache Kurven eingefangen und die linke Seite nahezu vertikal abgeschlossen! Hier ist alles Gewaltsam-Konstruktive geschwunden oder hat sich zwanglos in organisch-natürliche Formen umgesetzt.

Zugleich offenbart sich nun in diesen Zeichnungen eine solche Fülle der Gesichte, ein solcher Reichtum an lustigen, derben, innigen und ernsten Zügen und Einfällen, daß man seine Freude daran haben muß. Hier und in der Radierung liegen die wesentlichsten Vorarbeiten zu seinen geplanten Bildkompositionen. Es ist sicherlich kein Zu-



Loth und seine Töchter. Öl. 1923.



Der verlorene Sohn. Zeichnung. 1923.

Johannes Driesch.



Familie. Zeichnung. 1924.



Mutter und Kind. Zeichnung. 1923.

Johannes Driesch.

fall, daß Driesch nicht, wie die Meister des Expressionismus, zu Hohleisen und Schneidemesser, sondern zur Radiernadel greift, wenn er einer inneren Bildvorstellung einen geschlosseneren Ausdruck verleihen will. Auch dies entspringt wieder seiner ausgesprochen malerisch-plastischen Einstellung, der die reine Linien- und Flächenwirkung nicht genügen kann. So arbeitet sich Driesch von rein linearen, fast klassizistisch anmutenden Anfängen zu einer immer tiefer werdenden Räumlichkeit hindurch und kommt schließlich zu einer so reifen Arbeit, wie sie das Blatt „Geburt“ darstellt, bei dem die von innen her leuchtende Mittelgruppe von einem Kranz dunkler Gestalten gerahmt wird und alle Formen, ohne eigentlich an Substanz zu verlieren, durch das Medium des Lichts zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen.

So gehört Johannes Driesch in die vorderste Reihe der jüngsten Generation, die in den führenden Ländern Europas sich heute schon langsam Bahn bricht und die über alle Abstraktionen hinaus eine neue Eroberung des Organisch-Natürlichen anstrebt. So wenig es der Zweck dieser kurzen Zeilen sein konnte, Drieschs Stellung in dieser jüngsten Strömung näher zu umreißen, so sehr schien es doch geboten, auf dieses beachtenswerte Talent mit einigen einführenden Worten hinzuweisen.



Johannes Driesch.
Adam und Eva. Zeichnung. 1923.

Lovis Corinths Bildnis des Präſidenten Ebert

Mit einer Tafel *Von WILLI WOLFRADT*

Der erſte Präſident der deutſchen Republik, über deſſen politiſche Perſönlichkeit wir hier nicht zu urteilen haben, iſt im März dieſes Jahres von einem Souverän deutſcher Gegenwartskunſt gemalt worden, — eine Auszeichnung, die nicht ganz ohne Verdienſt des Ausgezeichneten iſt und immerhin ein anderes Verhältnis der jetzt Offiziellen zur Gegenwartskunſt bezeugt als das der 1918 abgelaufenen Zeit, da es der Nationalgalerie von „oben“ her verboten geweſen iſt, ein Werk Corinths auszuſtellen oder zu erwerben. Wennſchon die Bedeutung eines Kunſtwerks ſich nicht in der des modellmäßigen Anlaſſes begründet, dies Porträt iſt in mehr als einem Sinne von repräſentierender Bedeutung und gewiß auch als hiſtoriſcher Beleg. Und mit gutem Sinne hat es, wenigſtens als Leihgabe, ſeinen Platz in der von Staats wegen die Kunſt der Zeit in der Reichshauptſtadt repräſentierenden Sammlung gefunden. Von dieſem Platz iſt es zunächſt wieder verſchwunden, — nicht aus künſtleriſchen Gründen.

Dieſe ſprächen vielmehr für einen Ehrenplatz. Allerdings ſind Erſcheinung und Weſensart des Dargeſtellten nicht unbedingt getroffen, ſchon der Typus iſt um ſeine Gedrungenheit gebracht, das Geſicht ein wenig zerſchwemmt. Die Haltung iſt nicht beſcheiden, eher von einer gewiſſen unternehmenden Arroganz, — was ſicher nicht beabſichtigt, noch zutreffend iſt. Davon jedoch abgeſehen, iſt dies Bild ein Stück wunderbar gelockerter, aus ſich bewegter Malerei, von ſchaumiger Beſchaffenheit, ohne einen toten Punkt im ſchütteren Getümmel, flockig und loſe, doch nirgends welk zerfallend, nirgends flau ausweichend. In jeder Stelle zuckt die Vibration des Ganzen nach, überall wirkt und flutet es weiter im huſchenden Tanz weißlichen Lichts. Sein Einſtrömen verſetzt die Form in flackernde Fluktuation, macht die Bildfläche zittern und ſchimmern wie den klaren Spiegel des Sees der leiſe Zuſtrom am Grunde des Waſſers. Die maleriſche Erregung als ſolche iſt Erſcheinung; ſie identifiziert ſich mit der Atmoſphäre, deren kühle Briſe zum Fenſter hereinſtreicht und alle Form herrlich durchlüftet. Die Subſtanz der Geſtalt iſt nie negiert, doch aus der ſprühenden Eigenrhythmik der Pinſelführung heraus leicht zum Schemen gelöſt, transſubſtanziiert und ſpiritualiſiert. Die Farbe ſtellt ſich dem Maleriſchen durch keinerlei vorlaute Ambition entgegen, ſondern ſilbert aus graublauen, graugrünen und grauvioletten Abſchattungen zu einem reich variierten aſchigen Ton zuſammen, deſſen Oszillation das gleiche Tempo und die gleiche Schwingweite hat wie das Geſchwirr undErieſel der formumſchreibenden Flecken. Es iſt ein Bild, in dem das ſelbſtverſtändliche Schöpfertum ſeines Meiſters, das mitreißend Flügge und Generöſe ſeines aus jeder Sperrung entbundenen Altersſtils ſich in ſeiner ganzen freien Lebendigkeit offenbart.



Lovis Corinth.
Bildnis des Reichspräſidenten Ebert.
Berlin, Nationalgalerie. (Leihgabe.)



Friedrich Karl Gotſch. Winterlandſchaft mit Gaſometer. Öl. 1921.



Friedrich Karl Gotſch. Priel bei Kiel. Öl. 1923.



Friedrich Karl Gotsch. St. Peter (Aquarell) 1923.



F. K. Gotſch. Strandgut. Lithographie. 1923.

Friedrich Karl Gotſch

Von WILL GROHMANN | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und fünf Abbildungen im Text

Als Gotſch 1920 auf die Dresdner Akademie kam und Schüler Kokoſchkas wurde, war er 20 Jahre alt. Er hatte das Glück, drei Jahre lang die Anregungen eines ungewöhnlichen Menſchen verarbeiten zu können, der aus pädagogiſchem Eros und um ſich ſelber über manche Frage Klarheit zu verſchaffen, eine Lehrtätigkeit übernommen hatte. Kurz nach Kokoſchkas Weggang, im Herbſt 1923, fuhr Gotſch nach New York, um an einer Stätte ohne Kunſt ſelbſtändig weiterzuarbeiten. Dieſe Zeit iſt für ſeine Entwicklung nicht verloren geweſen.

Friedrich Karl Gotſch ſtammt aus Schleswig-Holſtein, beſuchte in Kiel das Gymnaſium, wurde 1918 Soldat, 1919 Student der Nationalökonmie und Ende des Jahres Maler. Es iſt nicht ausgeſchloſſen, daß das Erlebnis Munch den Ausſchlag gab, ihn betrachtet er noch heute als ſeinen Lehrer und Meiſter. Hamſun und Jacobſen beſtimmen daneben den Ort ſeiner geiſtigen Heimat. Seine Sehnſucht iſt heute noch der Norden. Ein paar Monate arbeitete er bei Hans Ralfs in Kiel, einem Maler, der 1903 mit Munch in Weimar zuſammengetroffen war, von ihm wertvolle Eindrücke erhalten hatte und ſpäter als Lehrer in Kiel ſich in einem hoffnungsloſen Kampf gegen das Ewiggeſtrige aufrieb.

Gotſch iſt heute eine Hoffnung, ſeine bisherige Arbeit bereits mehr als ein Verſprechen. Überſieht man die Menge der Bilder und Graphiken, rät man nicht auf vier Jahre Tätigkeit, eher auf zehn. Er hat gar keine Zeit an verführeriſche Theorien und unfruchtbare Umwege verloren und beginnt in einer Zeit, wo nach tragiſchen und zum Teil ſinnloſen Experimenten eine Abklärung und ein neuer Aufbau folgt. Die Grenzen zwiſchen abſtrakter und gegenſtändlicher Kunſt ſind deutlich gezogen, und beide Reiche entwickeln ſich unabhängig voneinander und nach ihren Geſetzen. Die Kämpfe, die zeitweiſe alles hinter Polemik und Literatur hatten verſchwinden laſſen, ſpielen ſich wieder im Bezirk des künſtleriſchen Schaffens ab, und das Urteil ſtellt ſich erneut auf das Schöpferiſche ein. Mit Vorurteilen iſt ſo gründlich aufgeräumt, daß von Einengung keine Rede mehr iſt, es handelt ſich nur darum, die Freiheit mit Vernunft zu benützen. Daneben haben während dieſer Wirren in beiden Lagern ein halbes Dutzend von Malern in Deutſchland weitergeſchaffen und ſind für die Jüngeren Maßſtab geworden.

In Dresden bei Kokoſchka beginnt Gotſch ernſthaft zu arbeiten. Der Norddeutſche lehnt zunächſt den Wiener ab, er iſt erfüllt von Geſichten, die er leichter in der Art Munchs oder Noldes ausſprechen könnte, ſolange er ſie nicht aus eigener Kraft zu formen vermag; dazu ſind ſie literariſch beeinflußt, Hamſuns Peſſimismus wirkt nach. Die eigenen Erlebniſſe werden noch durch die Anziehungskraft wahlverwandter Ahnen abgelenkt. Nach Gotſchs eigenen Worten zeigt ihm Kokoſchka, „was er zu laſſen und worum er ſich zu bemühen hat, um Maler zu werden“. Als Lehrer ſieht er ſeine Aufgabe darin,

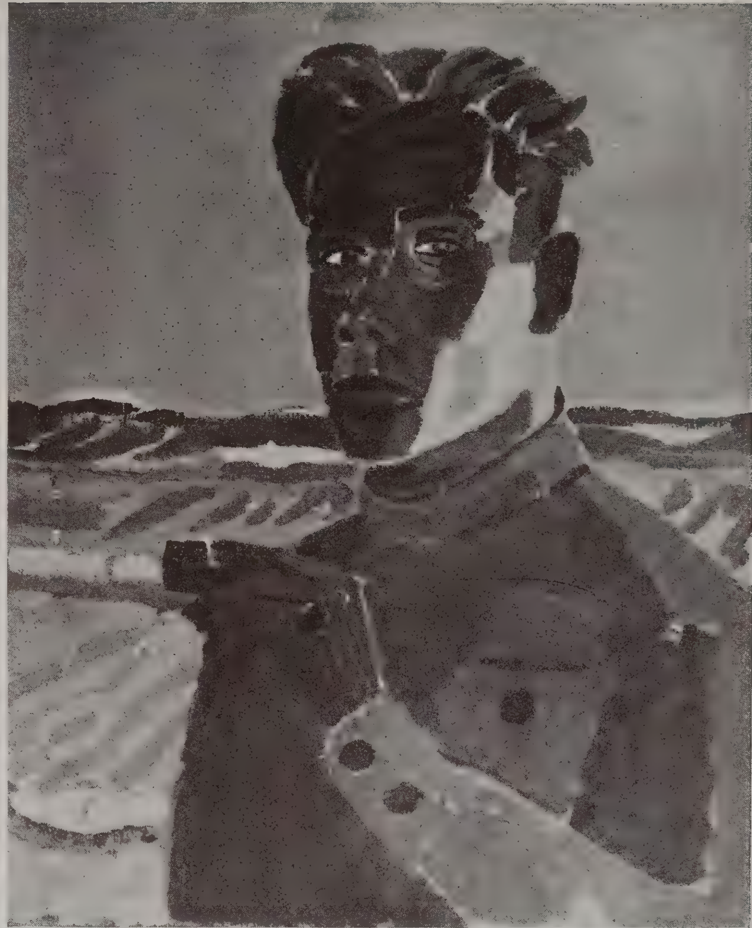
die Schüler von Konvention, Vorbildern und Verkrampfungen jeder Art freizumachen, in ihnen sozusagen den Instinkt zu lockern. Wie ein Spiel fängt es an, aber es wird bitterer Ernst daraus, und die Begabteren lösen sich dann nicht ohne Konflikte, fast feindselig von ihm los, menschlich und künstlerisch. Der Lehrbetrieb ist alles andere als akademisch, ohne systematisches Natur- und Aktstudium, ohne Vermittlung technischer Erfahrungen. Jeder hat selbst zu finden, was er braucht, jeder bleibt im Grunde Autodidakt, und Kokoschka ist der ältere Freund, der manchmal öfter, dann wieder wochenlang gar nicht kommt und dann von scheinbar fernliegenden Dingen spricht, die der Betreffende selbst in die richtige Beziehung zu seiner Arbeit bringen muß. Da gibt es gelegentlich ein Gespräch über das Zitronengelb auf der „Kupplerin" von Vermeer in Dresden, das schließlich in eine umfängliche Auseinandersetzung über die reine Farbe mündet, oder, wenn er ein neues Bild auf der Staffelei hat, eine Diskussion über den Raum und den Bildaufbau. Zuweilen veranlaßt ihn die Ungeschicklichkeit einer Schülerarbeit, der eine wahre Empfindung zugrunde liegt, vom Wesen des Ausdrucks zu sprechen. Er, der selbst so kompliziert ist, der wie ein Nachfahre belastet zu sein scheint, erzieht zur größten Einfachheit und stellt die feierliche Ruhe einer japanischen Maske als Ziel hin, das zu erreichen er sich bemühe. Ziemlich sicher durchschaut er seine Schüler und behandelt sie entsprechend. Die wenigsten sind dem gewachsen. Gotsch gehört zu ihnen. Nach drei Jahren sind beide miteinander fertig, das unausbleibliche Schicksal. Die Freiheit, die der Meister dem Anfänger gibt, wendet sich gegen ihn. Unter dem Druck der überlegenen Persönlichkeit wird der Schüler Nachahmer oder sein eigener Herr. Von einer Schule Kokoschka kann man deshalb gar nicht sprechen, es gibt Nachbeter, von denen zu reden sich nicht lohnt, und Eigenwillige, bei denen nach der Loslösung die Schule unwichtig ist.

Die ersten Gemälde von Gotsch (Winterlandschaft mit Gasometer 1921, Mann im Bett 1922) reichen im Ausdruck und in der Technik in das Muncherlebnis zurück. Die „Winterlandschaft" (s. Abb.) steht den Landschaften des Norwegers aus den neunziger Jahren nahe. Die leeren Fenster, die öden Wände, das trostlose Nebeneinander von Häusern an der Peripherie wäre eine gefühlvolle Szenerie zu einer Begegnung Hamsunscher Menschen. Die überall durchschimmernde Leinwand saugt die spärlichen Farbtöne ein und nähert sie einem Grau, das allerdings in seinen gelblichen und bläulichen Abstufungen nicht ohne koloristischen Reiz ist. Der „Mann im Bett" hieß zunächst bezeichnenderweise „Im Morgengrauen verreckender Kunstmaler". Ein wenig Katerstimmung ist drin, im trüben Grau wie in der Haltung des nackten Menschen. Wie die Diagonale des Liegenden mit dem Bett den Raum ausmacht, wie der linke Arm überlang und tot herunterzieht, das ist gut gekonnt. In Stoff und Form weist das Bild trotz seiner geringeren inneren und äußeren Belebtheit auf „Den Tag danach" von 1894. Das „Mädchen am Kai" (1922) leitet mit seinen dünnen durchsichtigen Farben, seiner Eleganz und größeren Sinnlichkeit zu den Bildern über, die unter dem Eindruck des Kokoschka der zwanziger Jahre stehen, und im „Kinderbildnis" von 1922 ist zum ersten Male eine Farbenglut, die in ihrer Unbedenklichkeit über das Vorbild hinausgeht. Das Weiß-grün-rot des Unterkleides gegen den leuchtenden Ocker des Gesichts und das Schwarz des Pelzmantels läßt an den späten Matisse denken, von dem Gotsch übrigens bis dahin nichts gesehen hatte. Das Modellkind ist nichts als Malerei, ganz frei von Literatur, ein Farben- und Sinnenerlebnis, ohne viel Anteilnahme, aber dafür ohne Hemmung gemalt, ein Schulbeispiel Kokoschkascher Erziehung. Der „Regenbogen" will schon wieder mehr; wie die beiden Menschen nebeneinanderstehen, ist nicht ohne Eigenart, aber die Frau stammt nicht aus der eigenen Vorstellungswelt.

Damit ist die erste Lehrzeit zu Ende und das Leben übernimmt jetzt die Führung. Gotsch verlebt den Sommer 1922 und 1923 in St. Peter an der Nordsee, und hier kommt er 1923 zu sich selbst. Die Großstadt, Atelier, Beziehungen zu Menschen, alles fällt ab in dem kleinen Ort, der in ihm die Jugend in Fischerdörfern wieder aufweckt.



Kinderbildnis. Öl. 1922.

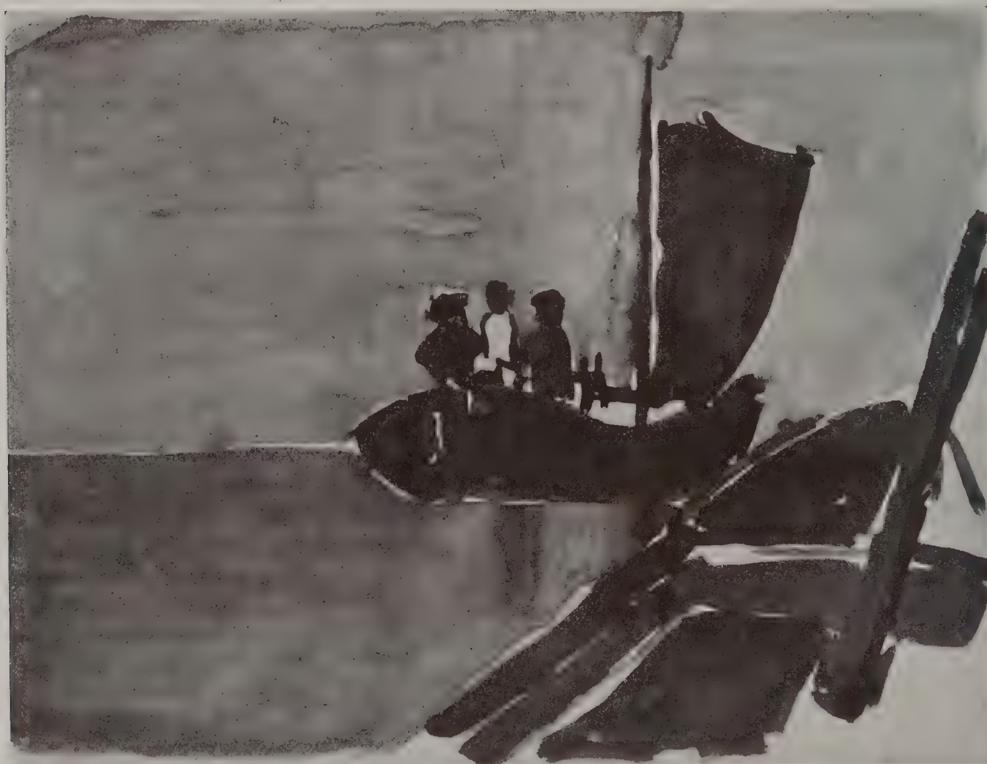


Selbstbildnis. Öl. 1923.

Friedrich Karl Gotsch.



Friedrich Karl Gotsch. Amerikanische Landschaft. Öl. 1924.



Friedrich Karl Gotsch. Im Boot. Aquarell. 1923.

Er wird einfacher, gesünder, und die Natur wird für ihn zu einem ganz starken Erlebnis. Nur aus ihr heraus schafft er, und der Tag reicht nicht, um alles aufzunehmen und zu verarbeiten. Er bringt einen Stapel von Arbeiten mit und enttäuscht zunächst damit seine Freunde. Man findet sie uninteressant, billig, unproblematisch. Der Hintergrund scheint zu fehlen. Und er fehlt auch. Wo soll er in dem Alter herkommen? Der Horizont ist in der Tat enger, aber dafür wahrer. Was nützt dem Künstler die Weite, wenn sie von einem Größeren geborgt ist? Vielleicht war dies das letzte Vermächtnis des Lehrers, daß er so ehrlich werden konnte. Verborgen arbeitet allerdings die freie Phantasie an anderen Dingen weiter, aber die beschäftigt den Graphiker, der Maler kann nichts mit ihnen anfangen. Er malt ausschließlich Landschaften und Porträts. Die Farbe ist derb wie der Ausdruck. So eine „Straße in St. Peter" (1923) sieht aus, als wenn ein Architekt einen Bebauungsplan in der Landschaft vorführen wollte, aber dafür ist nichts einer gewollten oder geistreichen Form zuliebe verfälscht. Und was am Ende herauskommt, ist ein Stück Natur, im Bild wie in der Wirklichkeit steht alles an seinem Fleck. Die Vertikale der Telegraphenstangen, die Diagonale der Straße, die Horizontale der Dächer, teilen das Bild anspruchslos und überzeugend. Man meint, die wirkliche Landschaft könne nicht anders sein. Sie ist es insofern, als sie von hundert anderen Dingen lebt als Farbe, Umriß und Verhältnismäßigkeit, und auf diesen Nenner bringt Gotsch hier die Vielfalt der Erscheinungswelt. Seine Ausschnitte sind ohne Atmosphäre, aber nicht ohne Tiefe und ersetzen durch eine größere Verdeutlichung der konkreten Dinge und ihres gegenseitigen Verhältnisses im Raum, was ihnen an Illusion abgeht (s. „Landschaft mit untergehender Sonne" 1923). Der Umriß, der vorher im Mosaik farbiger Bruchstücke verschwand, setzt sich bei stärkerer Vereinfachung und Zusammenziehung der Farbe klarer ab und gibt dem Bild eine durchaus malerische Festigkeit. Dieser Prozeß scheint sich während des Aufenthaltes in Amerika weiterentwickelt zu haben. Gotsch schreibt im Mai 1924: „Mir erscheint es plötzlich so seltsam, daß die Malerei, wie sie bei Kokoschka ist, und wie ich sie bei ihm lernte, keinen Umriß hat. Ich sehe fortwährend Umrisse jetzt, nicht graphische, nein malerische; deutliche Umrisse, die Farbfelder trennen. Man kann das hier überall in der Natur sehen. Die hohen Häusergiebel in der Sonne und der Himmel, Telephonmasten und Bäume. Ich finde die Malerei von Kokoschka, Nolde, Munch bis zurück zu den Impressionisten sehr schön, aber ich würde sie mir nicht zugestehen. Die letzten Bilder von Max Beckmann verstehe ich am besten, die scheinen mir am natürlichsten." (s. „Amerikanische Landschaft" 1924.)

Die Farben sind auf den Bildern von St. Peter ungefähr so, wie wir sie sehen, wenn nach einem Gewitter die Sonne wieder scheint, von großer Intensität und Leuchtkraft und ohne reflektierende Luftschichten. Dunkles Saftgrün, tiefrote Dächer, weiße Häuserwände, helle Sandfarben, tiefblauer Himmel. Eine Vorliebe für violette Töne ist auffällig. Die „Drei Frauen am Meer" (1923) bestehen nur aus einem Spiel von solchen Tönen und Helligkeiten. Das „Selbstporträt" aus dem Sommer 1923 (s. Abb.) hat tiefe warme Ockerfarben im Kopf, ein leuchtendes Rot im Gewand und ein kaltes, hartes Blau im Himmel; es ist vielleicht absichtlich ein wenig gefühllos, aber voll Kraft und stark im Aufbau.



F. K. Gotsch. Aus der „Hamsun"-Mappe. Holzschnitt. 1923.



Friedrich Karl Gotsch. Am Hafen. Holzschnitt. 1922.

Die Aquarelle zeigen eine enge Verwandtschaft mit den Gemälden; sie fangen ebenso grau auf saugendem Papier an, beschwert mit Reminiszenzen malerischer und literarischer Art, sind eine Zeitlang im Fahrwasser der nicht immer glücklichen, zahlreichen Kokoschkaaquarelle von 1921/22 und werden an der Nordseeküste zu farbenfrohen Liedern. Es sind Skizzen dabei, die von einer großen Feinheit in der Verteilung des Farbengewichts sind, andere, die ein momentanes Einfühlungserlebnis knapp und beinahe ohne Verlust festhalten, wieder andere, die das Gesicht der Landschaft in kennzeichnenden Farben und Formen sehr gründlich wiedergeben. Das Weiß des Papiers arbeitet überall mit und schafft Deutlichkeit, Abstand, Helligkeit. Viele Aquarelle sehen aus, als sollte nur das Wesentliche für ein auszuführendes Gemälde notiert werden, dann stehen zuweilen mit Bleistift geschriebene kurze Anmerkungen und Farbenangaben mitten drin. Eine Verbindung mit der Zeichnung besteht nicht. Unter der großen Menge der Blätter sind auch viele gleichgültige, die nicht viel besagen, die aus einer naiven Freude mit Farben vor der Natur sich zu versuchen, entstanden sind. Dann wieder solche wie der „Blaue Hut“ (s. Abb.) oder „Im Boot“, die große Begabung für sofortige Umsetzung in knappe Form verraten. Die Dorfstraßen mit ihren Häusern lassen an das benachbarte Husum und Stormsche Beschreibungen denken.

Die Zeichnungen sehen anfangs aus wie die breiten und saftigen Kreidelithographien Kokoschkas von 1920. Die Stiche schließen sich flächig zusammen und schaffen Tonwerte und Tiefen. Daneben gibt es Pinselzeichnungen, die in klarer Niederschrift den



Friedrich Karl Gotſch. Jimmy. Holzſchnitt. 1923.

inneren und äußeren Kontur enthalten. Später wird die Zeichnung ſtrichiger, verzichtet auf Ton und Tiefe, gibt das Weſentliche des Gegenſtandes im Umriß. Es ſind feinfühlige, ſilberſtiftähnliche Verſuche dabei (Halbakt mit Hut 1923). Eifrig hat ſich Gotſch mit der Bildniszeichnung beſchäftigt und iſt dabei dem eigentlich Phyſiognomiſchen tiefer auf den Grund gekommen als im Gemälde. Zwiſchen Zeichnung und Graphik ſtehen ſeine Monotypien, Zeichnungen mit Tuſche oder Ölfarbe auf Glas, von denen ein einziger Abzug genommen werden kann, alſo Unica, die den Reiz der einmaligen Zeichnung mit den Zufälligkeiten des Druckes verbinden. Der Strich läuft dabei ein wenig aus, das Glas als Zeichenfläche verleitet zum Kritzeln, und der Abzug wirkt nervös und phantaſtiſch.

In der Graphik war Gotſch auf ſich angewieſen. Kokoſchka zeichnete auch ſeine Lithographien mit Umdruckkreide, Radierung und Holzſchnitt kennt er überhaupt nicht. Was es handwerklich zu lernen gab, brachten Gotſch Altersgenoſſen bei, die zum Teil von Kunſtgewerbeſchulen oder aus dem Handwerk kamen. Die Radierung beſchäftigt ihn zunächſt, dann der Holzſchnitt, zuletzt die Lithographie. Die Radierungen ſind faſt alle Ätzungen mit einem großen Reichtum an Tiefenunterſchieden. Der „Sitzende Kinderakt“ 1922 (ſ. Abb.) iſt das einzige Beiſpiel einer bloßen Umrißzeichnung auf Zink. In den übrigen Blättern entlädt ſich ſein Mitteilungsbedürfnis und ſeine Phantaſie. Meiſt iſt es der Umkreis des erotiſchen Lebens, der ihn zum Radieren anregt. Das in dieſer Technik mögliche Zwielicht des Ausdrucks mag ihm oft bei der Darſtellung geholfen haben. Die drei Ätzungen aus dem Frühjahr 1923 „An der Tür“ (ſ. Abb.), „Beim Arzt“, „Im Zimmer“ ſind aus einem Erlebnis entſtanden, gehören zuſammen, ohne daß es anginge, eine Geſchichte dazu zu erfinden. Jede iſt eine Epiſode für ſich, es wird nichts erzählt, ſondern einzelne Situationen werden dargeſtellt, die vorwärts und rück-

wärts voll Bedeutung ſind und voll gefühlsmäßiger und gedanklicher Beziehungen. Es iſt noch manche glückliche und unglückliche Zufälligkeit darin, die darauf zurückzuführen iſt, daß Gotſch im Grunde Autodidakt iſt und das Techniſche immer etwas nachkommt. Dafür entſchädigt die Ernſthaftigkeit des Suchens, die heute beinahe ausſchließlich bei Künſtlern dieſer Art zu finden iſt. Es wäre nicht ſchwierig, auf Vorbilder hinzuweiſen, wichtiger erſcheint mir ſein Mut, in der Radierung alles auszuſprechen was ihn quält.

Im Holzſchnitt iſt ſchon durch das unmittelbare Schneiden in Holz ohne Vorſtudie und Vorzeichnung ein Philoſophieren und Mitteilen im gleichen Sinne unmöglich gemacht. Auch wo Gotſch aus erotiſchem Erleben heraus ſich dieſes Materials bedient, bleibt er kühler, zurückhaltender, durch die ſtarre Form bedingter. Dabei iſt ſein Holzſchnitt keineswegs architektoniſch, er iſt anfangs zeichneriſch („Am Hafen" 1922, iſt gefährlich dünn im Steg), wird dann breit und geſchloſſen etwa im Sinne Noldes, d. h. maleriſch, und iſt auch heute noch nicht dahin gelangt, eine dieſem Material entſprechende Zeichenſprache, eine Überſetzung ins Abſtrakte zu entwickeln. Das Naturorganiſche bleibt für die Geſtaltung richtunggebend, und die Führung des Meſſers ignoriert oft die Struktur des Holzſtockes. Gotſch bleibt ſozuſagen in der Mitte zwiſchen voller Tuſchpinſelzeichnung und Holzſchnitt. Im „Jimmy" 1923 gelingt trotzdem der Zuſammenſchluß der Formen und eine handwerklich gekonnte und ausdrucksvolle Verteilung des Schwarz-Weiß. In einer Mappe „An Hamſun" 1923 hat er, inſpiriert von den Geſtalten des Dichters, acht voneinander getrennte eigne Erlebniſſe in Holz geſchnitten, die deutlich verraten, wohin er will, nämlich aus großer Naturnähe zu einer perſönlichen eignen Formſprache kommen. Anfänge dazu ſind ſichtbar. Es wäre bequemer geweſen, eine der vorhandenen Formen zu nehmen und ſich anzupaſſen; er zieht es vor, zur Natur zurückzukehren und ganze Arbeit zu machen. Einige Lithos von 1923 verſuchen ähnlich wie die gleichzeitigen Zeichnungen, mit wenigen energiſchen Umriſſen das Geſicht eines Menſchen oder einer Landſchaft zu erſchöpfen. —

Über das Verhältnis der Kunſt zur Natur hat Gotſch im Anfang ſich wenig Gedanken gemacht. Wenn er Munch anſah oder bei Kokoſchka arbeitete, hatte er nicht das Gefühl, Formung ſtatt Wirklichkeit zu ſehen. Die Erkenntnis, daß es keinem Künſtler erſpart bleibt, von ſich aus die Geheimniſſe der Natur zu ergründen, tauchte auf, als er an der Nordſee gegen die Wahrheit ſeiner bisherigen Arbeiten mißtrauiſch wurde. Wenn er auch nie Nachahmer war, als Anfänger ſtand er auf den Schultern ſeiner Anreger, und das gab den Bildern etwas Geniales, woran er und die anderen glaubten. Damit iſt es vorbei. „Ich wollte erleben außer in Munchs Bildern und Hamſuns und Jacobſens Büchern," ſchreibt er in ſeiner Autobiographie. Er ſtellt ſich der Natur gegenüber und gibt nicht mehr als er hat. In einer ſpäteren Notiz aus New York ſetzt er ſich mit Natur und Form auseinander und ſchreibt: „Ich halte nichts von den Beſtrebungen der letzten Zeit, den Abſtrakten, den Konſtruktiviſten. Ich bin überzeugt, daß ſie für die Kunſt eine Verarmung, keine Bereicherung ſind. Die herrlichen Bilder von Corot u. a., die ich hier ſah, geben mir Recht. Die Probleme der Malerei liegen wo anders.

Vollendete Bilder haben Farben, die Viſionen vermitteln, weit hinausgehend über das Konkrete der Erſcheinung. Sie wären tot ohne ſie. Alles was wir maleriſch erleben, iſt erſt da durch die natürliche Erſcheinung. Ohne dieſe kann man es nicht weiterſagen.

Für mich kommt es nur auf das eine an: der Natur in der Darſtellung ſo nahe als möglich zu kommen; Mittel zu ſuchen, die mir dazu helfen. In dieſem Bemühen kann ſich erſt eine eigne Sprache entwickeln.

Ich kann mir nicht verhehlen, daß manche meiner früheren Arbeiten vortäuſchen, was ſie nicht ſind. Ich ſtand auch unter dem Einfluß der Mode. Darum iſt mir das Leben an kunſtloſen Stätten am liebſten; New York iſt ſo."

Es iſt ſein gutes Recht, die Dinge nur von ſich aus zu ſehen. Für jeden gibt es nur



Friedrich Karl Gotſch. Liegendes Mädchen. Monotypie. 1923.



Friedrich Karl Gotſch. Mondſchein. Aquarell. 1923.



Bildnis H. G. II. Bleistift. 1924.



An der Tür. Radierung. 1923.

Friedrich Karl Gotsch.

die eigne Wahrheit. Gotſch iſt heute an einem Punkte, wo ſein intenſives Studium der Natur Früchte zu tragen anfängt. Er bedarf immer weniger Mittel, um einer Landſchaft oder einem Geſicht die kennzeichnenden Züge abzugewinnen. Das Weſen der Dinge liegt ſtets hinter der Oberfläche, aber es führt wohl jeder Weg dahin durch die äußere Schale hindurch, wofern der Künſtler nicht ganz auf die Natur verzichtet und von ſich aus eine Welt erfindet, die ihre Exiſtenz ausſchließlich ſeiner Schöpferkraft verdankt. Das iſt ein anderes Kapitel. Sachlich iſt Gotſchs Verhältnis zur Natur noch nicht, dazu iſt er zu jung. Ein Sentiment miſcht ſich gern ein, das bei menſchlichen Themen leicht erotiſch gefärbt iſt. Nicht als ob es ſich um eine Angelegenheit der Sinnlichkeit handelte, aber in verfeinerter Form iſt ſie überall dabei und läßt den Körper einer Frau z. B. immer auf den Mann bezogen erſcheinen. Im übertragenen Sinn, es exiſtiert in ſeinem Verhältnis zur Natur noch nicht der Zuſtand der Selbſtverſtändlichkeit, ſondern der Aufmerkſamkeit.

Eine eigne Sprache ſoll ſich nach ſeinen Worten aus der Einſicht in die Natur entwickeln, eine perſönliche Ausdrucksform. Eine formale Geſtaltung hat heute bereits ſoviel Eigenart, daß ſie ſich unterſcheidet und Gotſch mitzählt. Einen beſtimmten Formkanon beſitzt er aber noch nicht. Er iſt viel zu ſehr bemüht, dem einmaligen Erlebnis auch die einmalige Geſtalt zu geben, und das iſt gut ſo. Bisher fand jeder, der zu früh auf eine eigne Handſchrift verſeſſen war, Formeln ſtatt Formen, d. h. die Verallgemeinerung, die an der Wirklichkeit zehrt, alſo vom Kapital lebt. Die Handſchrift iſt wohl das Letzte, was ein Künſtler erwerben kann, und dazu ſoll er ſich Zeit laſſen. Wo Gotſch heute ſchon beſtimmte Formprägungen hat, ergeben ſie ſich noch nicht unbedingt aus dem Weſen der Sache, ſind alſo noch willkürlich. Sein Ziel dürfte ſein, eine Sprache zu finden, die den Sinn der Dinge enthält, ohne ſich von ihnen die Form vorſchreiben zu laſſen, das ganze Leben einſchließt, aber überſetzt in eine lebendige Sprache mit eigner Logik, eine Abſtraktion iſt, aber eine ſolche, die man nicht als Abſtraktion empfindet. Von ſeinem Charakter wird es abhängen, ob er ſein Ziel erreicht oder nicht.



F. K. Gotſch.
Chaplin. Holzſchnitt. 1923.

Indiſche Malerei der Gegenwart

Zur XV. Jahresausſtellung der „India Society of Oriental Art", Calcutta 1924

Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln *Von STELLA KRAMRISCH*

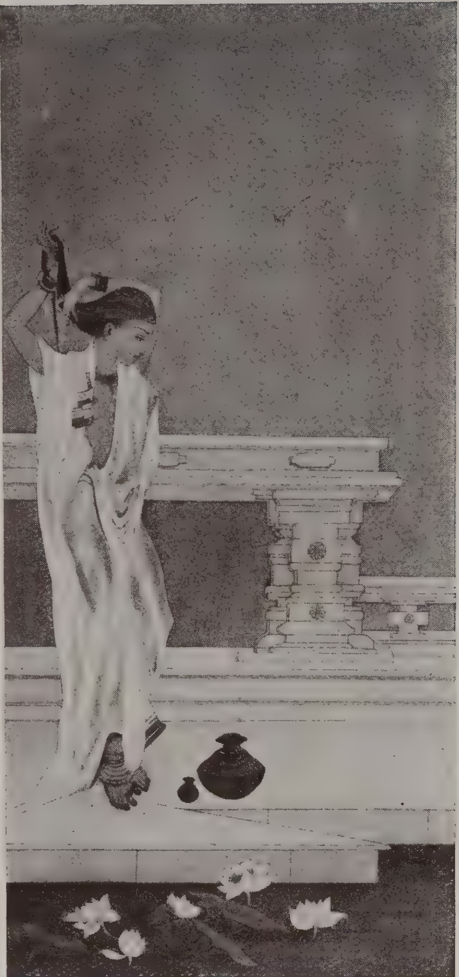
Rückgewandt erſcheint Vergangenes als gereifte Frucht. Ihre Süße zieht ſtärker an, je ferner ſie gerückt ſcheint. Die Ferne mag von zeitlichem Abſtand beſtimmt ſein, aber auch ein Verſchieben der geiſtigen Lage, ein Abrutſchen einer beſtimmten Lebensform in eine ihr fremde Kultur mag plötzlich Abſtand und damit Klarheit ſchaffen. Der Bruch mit der Vergangenheit erhöht ihre Koſtbarkeit. Doch der Sprung iſt da. Vergangenem kann er nichts anhaben, in der Wertung aber iſt er ſichtbar. Er macht ſie preziös.

Das war der Anfang der Malerſchule von Bengalen, deſſen Kunſtgeographie im 20. Jahrhundert auf einer ſchiefen Ebene zwiſchen engliſcher „Kolonie" und indiſchem Altertum ſchwebte, mit einer gefühlsmäßig berechtigten, dem Bilden abträglichen Neigung nach Moghulherrlichkeiten, die ja gewiſſermaßen Vorſpiel waren bunter Verarbeitung weſtlicher Gemeinplätze, von einem trotz allem noch lebendigen indiſchen Formgefühl, und ſo nach einem Zwiſchenakt von drei Jahrhunderten von der jungen Kunſt als legitime Einführung in eigene Tradition dankbar übernommen wurden.

Dieſe Renaiſſancebewegung iſt Reaktion gegen britiſchen Akademieexport, der jeweils um zwei Generationen hinter weſtlicher Gegenwart zurück, ſich ebenſo ziviliſierend breitmacht wie deutſche Öldrucke nach Ravi Varmas Originalen, der ſelbſt wiederum der vitalſte Vertreter des europäiſierenden Hiſtorienbildes war, das gierig indiſche Mythe ins dicke Fleiſch der Ölfarbe kleidete. Dieſem auch jetzt noch weitverbreiteten Wandſchmuck des indiſchen Heims entſpricht eine Geſamtausſtattung, die Wiener Bazargut vergangener Geſchlechter ins Zimmer und rund um die Bühne als Mittelpunkt und Horizont ſtädtiſchen Geſchmacks ſtellt. Somit muß die Renaiſſance ein Zweifaches überkommen, die eigene Desorientierung und den desintegrierenden Faktor, der ſich ungefragt importierte. Erlöſung ſcheint daher ein Kunſtnationalismus zu verſprechen, der alles von außen Herankommende boykottiert und aus dem Ablauf der eigenen Vergangenheit Tropfen des Lebenswaſſers mit dem Sieb bewußter Auswahl zu ſchöpfen meint. Doch das Fatale einer Reaktion liegt darin, daß die Waffen, mit denen ſie kämpft, doch nur aus dem ſchon vorhandenen Material geſchmiedet ſein können. Am widerſpenſtigen Fremdkörper nützt ſich das Angriffsinſtrument ab, während er ſelbſt, weniger und weniger greifbar, ſich ſchließlich verflüchtigt. Doch dieſer ſäubernde, weſentlich negative Vorgang wird vom weitſichtigen Führer der Bewegung zu einem ſehr bedachten Eklektizismus umgebogen, der von außen annimmt, was ſich eigenem Formwillen unterzuordnen ſcheint, eine Internationale von Seh- und Vorſtellungsformen, deren alleinige Berechtigung der ariſtokratiſche Takt der Auswahl iſt.

So hat ſich geſchichtlich ein Paradox vollzogen. Tradition, die in Indien tatſächlich formkräftiger Faktor iſt, wurde von außen her von einer Anarchie verdrängt, gegen die von neuem eine Tradition ſich ſchaffen will, vorläufig aber an der Bewußtheit des eigenen Mangels leidet. Sind demnach Seh- und Vorſtellungsform getrübt, ſo bleibt doch der indiſche Künſtler der Gegenwart Inder, das heißt vom ſeelich Bedeutſamen zum Schaffen gedrängt oder auch nur beeindruckt. Gerade in dieſer Beziehung aber iſt gewöhnlich Vergangenheit in ihm ſtärker als Gegenwart. Das Preziöſe der Wiedergeburt ſpiegelt ſich im Illuſtrationscharakter der Bilder wieder. Thema und Form verhalten ſich dann wie Mythus zur Theoſophie.

Der Großſtadtintellektuelle iſt hier doppelt zerriſſen in Zeit und Raum; Vergangenheit und Gegenwart werden ihm zum Dilemma von Oſten und Weſten. Doch der Genius einer kommenden Generation wird den Weg bereitet finden.



K. Mazumdar. Das Bad.



A. Tagore. „Ich bin der Großvater."



K. P. Chatterjee. Manasa Devi (Schlangengöttin).



P. Banerjee. Rast.

Die Aneignung indischen Erbgutes war somit Hauptproblem der sich formenden Malerschule von Bengalen. Ähnlich stand es um die Klassik in europäischer Renaissance. Doch ihr war die sichtbare Form der Dinge und die Freude daran lebendigste Wirklichkeit und gleichzeitig Grund, rückzublicken. Der heutige intellektuelle Inder hingegen setzt kosmopolitische Toleranz an ihre Stelle. Seine Renaissance ist politisch-theoretisch, seine Bindung an die Gegenwart noch ungeformt. In diesem Gärungsprozeß indischer Kunst tobt kein Sturm. Tagtraum, Sehnsucht und Erinnerung mahnen zur müden, verfeinerten Geste. Erkenntnis gibt ihr Präzision.

Die „India Society of Oriental Art“ hielt nun ihre fünfzehnte Jahresausstellung. Im Lande selbst hat sie noch nicht die Anerkennung, die ihr gebührt. Denn niemand steht indischer Kunst und Kunst überhaupt verständnisloser gegenüber als der heutige Durchschnittsinder. Ihm ist das „Kunstwollen“, das sich ihm hier aufdrängt, aufreizend, doch wagt er nicht seine Abneigung so rabiat zur Schau zu tragen wie der westliche Bourgeois, denn schließlich ist er in seiner politischen Gesinnung gezwungen, die Bewegung als Ausdruck indischen Nationalbewußtseins anzuerkennen.

Zur ungewollten Anteilnahme des Westens an der Neubelebung indischer Malerei gesellt sich, diesmal aber ganz bewußt, der japanische Einschlag. Okakura Kakuzos Aufenthalt in Calcutta brachte nicht nur japanischen Malern das Dasein Ajantas zum Bewußtsein, sondern ließ die Inder die Technik japanischer Farbenwasche allerdings mit englischen Wasserfarben auf Zeichenpapier sich zu eigen machen. Japans Werk in Indien ist auch die Mahnung zur Fläche, die nötig war in einem Stadium der jungen Bewegung, das noch nicht ganz den Unterricht englischer Kunstakademie vergessen hatte.

Auf dieser so unsicheren Grundlage baute Abanindranath Tagore eine Kunst auf, die trotz aller gesuchten Anklänge an Ajanta und Moghulmalerei, trotz aller Japanismen und gelegentlicher occidentaler Reminiszenzen, die zwischen Historienmalerei und Whistler schwanken, trotz aller Bewußtheit der Richtung, doch ihre eigene Seele hat, die sich scheu in durchsichtig dünner Form verbirgt, erschreckt vom eigenen Klang.

Gewaltiger als die verstandesmäßig gesuchte, eklektische Belebung an das 16. und 17. Jahrhundert, ist der Ablauf indischer Kunstentwicklung, die trotz zeitweiser Stagnation und späterhin gewaltsamen Abbruches in Abanindranath Tagore lebendig weiterwirkt. Seine haarscharfen Umrißlinien, die alle Form so rund umfassen, doch spröde sind an allen Gelenken, unwahrscheinlich biegsam, mit einem Zug empfindsamster Gebrechlichkeit, sind nicht nur persönliche, sondern auch von indischer Tradition gebilligte Form, die sich nach dem 10. Jahrhundert bemerkbar machte, zwar nicht in Bengalen, dessen Kunstcharaktere rund und üppig sich biegen und keine Problematik kennen, noch im nahen Orissa, dessen wohllüstig elegante Plastik sich in heiterem Selbstgefühl zur Schau stellt, sondern mehr im Westen Indiens, in Rajputana und Hyderabad, wo ungezählte Tempelskulpturen (von Mt. Abu, Palampet usw.) sich unter dem schweren Überschwang des Lebens in die geheimsten Winkel ihrer Körper biegen, spröd, doch auch reif und in der eigenen Drehung gefestigt. Nur Finger und Zehen rühren ans Draußen, ziehen sich aber schnell vom erregenden Kontakt zurück. Diese erfüllte und doch empfindsame Bewegung, diese Spannung in schmerzhafter Dehnung des Überschwangs sinnlichen Lebens, das so reich ist, daß es mit sich zu spielen anfängt und im Spiel den dünnen Klang und dunklen Winkel eigener Gebrechlichkeit überkommt, hat sich in Abanindranath Tagores Hände gelegt. Unter ihnen wird ihre Nervigkeit trägflüssiger, weiter ausholend, gesprächiger, doch auch müder, flache Kurve des Besinnens, deren Spannkraft vom Vitalen ins Intellektuelle gezogen ist. Mit dieser so ganz persönlichen, so ganz indischen und deshalb so ganz neuartigen, zeitgeborenen Linie umschließt A. Tagore seine musikalische Phantasie.

Seine besten Bilder sind Porträts seelischer Stimmungen, in denen in Hände, Gesichtsausdruck und Farbe alles Vergängliche gelegt ist, während Umrißlinien das Wesent-

liche und Beständige in brüchig-zähen, flachen Kurven enthalten, gleichgültig, ob das Thema Genre, historisches Porträt oder Mythologie ist.

A. Tagore ist nicht nur Führer der Wiederbelebung indischer Malerei, sondern vor allem Problematiker. Von der plastisch modellierten Illustration der Frühzeit zur weitflächigen Malerei des letzten Jahres, von jenen wehmütig verschwimmenden Wasserfarben der japanisierenden Mittelzeit zum tiefleuchtenden Temperabild auf Leinwand, führten unermüdliche Versuche, die aber nie die zarte Eigenheit der Linie vergewaltigten. Alles technische Tasten und west-östliche Anlehnung sind ihm doch nur vorübergehende Behelfe, um dem in ihm trotz aller Zartheit so drängenden Formwillen Erfüllung zu schaffen.

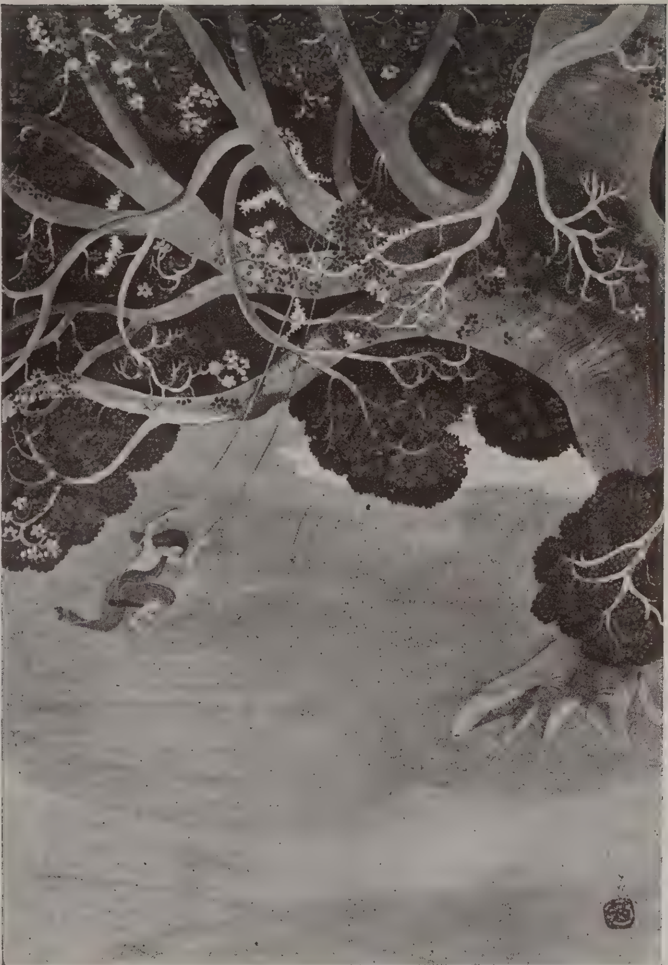
Die Sachlage ist auch einzigartig schwierig. Vom Tafel- und Rollenbild Altindiens, von dem die Sanskrittexte sprechen, hat sich nichts erhalten. Die Miniatur der Moghulzeit ist deshalb fast unentrinnbares Beispiel. Ihr handliches Kleinformat ist an der häufigen Tendenz zur Illustration und der oft hinfälligen Komposition der heutigen Zeichnungen schuld. Außerdem findet das moderne indische Bild kaum entsprechenden Rahmen. Das Sammelalbum des Herrschers und Kapitalisten hat nur wenige Liebhaber, und Wandmalereien dürften erst mit dem wiedererwachenden Sinn für Größe entstehen. Auch Museen oder bildfähige Wohnungen kommen erst langsam in Frage, und so bleibt Abanindranath Tagores Kunst — sie ist für die gesamte Malerschule Bengalens verantwortlich — der erste Versuch von großer Bedeutung, der als Ausdruck eines vom Lande losgelösten, auf die Stadt verpflanzten Adels, das Recht zum persönlichen Ausdruck sich geschaffen hat.

Im alten Indien waren Religion und Lebensfreude gleich künstlerisch produktiv. Zur Moghulzeit wurde die letztere von den Höfen in produktiver Hinsicht mit Beschlag belegt, wobei auch Religion ihre Themen beisteuerte. Heute drohte alle Lebensfreude zu versiegen, und ohne sie kann selbst der noch sehr regen Nachfrage nach Götterbildern nicht anders als mit shastrisch richtigen, doch völlig nichtssagenden Gebilden gedient werden. So hatten Götter und Menschen Indiens ihre Kunst fast vergessen, und wenn sie sich einmal in einem regte, rächte sie sich auch. Das Vage, Schwankende in A. Tagore und seiner Schule liegt an ihrer Isoliertheit, an ihrem von oben nach unten wachsenden Wollen. Sie hat Höhe ohne Basis und liegt in Zukunft verankert.

Das Gegenständliche, nicht seiner selbst wegen, sondern um der Beziehungen willen, die von allem Geformten, mit Namen belegten, zum ähnlich Geformten, anders Genannten, zum formlos Namenlosen ausstrahlen, ist wesentlicher Bestandteil indischer Kunst. Jede Form ist daher nicht Gleichnis der sichtbaren Natur, sondern eines erfühlten Weltalls, erfüllt vom Sehbaren als ständiger Erinnerung des grenzenlosen Horizonts des Innenlebens. Deshalb ist auch ein Genrebild (Abb.) wie „Ich bin der Großvater", trotz Titels und aufdringlich gehaltener, von Verkleidung erzählender Brille, voll der Frage und des Zweifels einer Verkleidung, aus der bang-froher Blick so weit hinaus ins Ungekannte reicht, wie der goldbraun aufgerauhte Grund, trotz aller Fläche in die Tiefe brennt, so daß sich der weite Mantel um einen Kindkörper, der nicht einmal fühlbar ist, als mächtiger Schatten zwischen zwei ungreifbare Wirklichkeiten schiebt, in denen Gesichtsausdruck und die wenigen Richtungen, die um ihn huschen, Sammelpunkt flackernder Lebensproblematik sind, die noch einmal, fast schon im Nichts, um formlos in weiten Ärmeln steckende Hände zuckt.

Vom inneren Erleben verschwiegen gehaltvolle Form, unbeständig in der Veranschaulichung, zur Klarheit gefestigt allein in der Linie, wird ihre schulbildende Wirkung Gefahr oft zu seichter Manier, zum Beibehalten der Linie, doch ohne das sie zeugende Erlebnis, zur Anlehnung an Fremdform, östlich, westlich, fremd, selbst wo sie vom Meister übernommen wird, ohne das in ihr lauernde Problem.

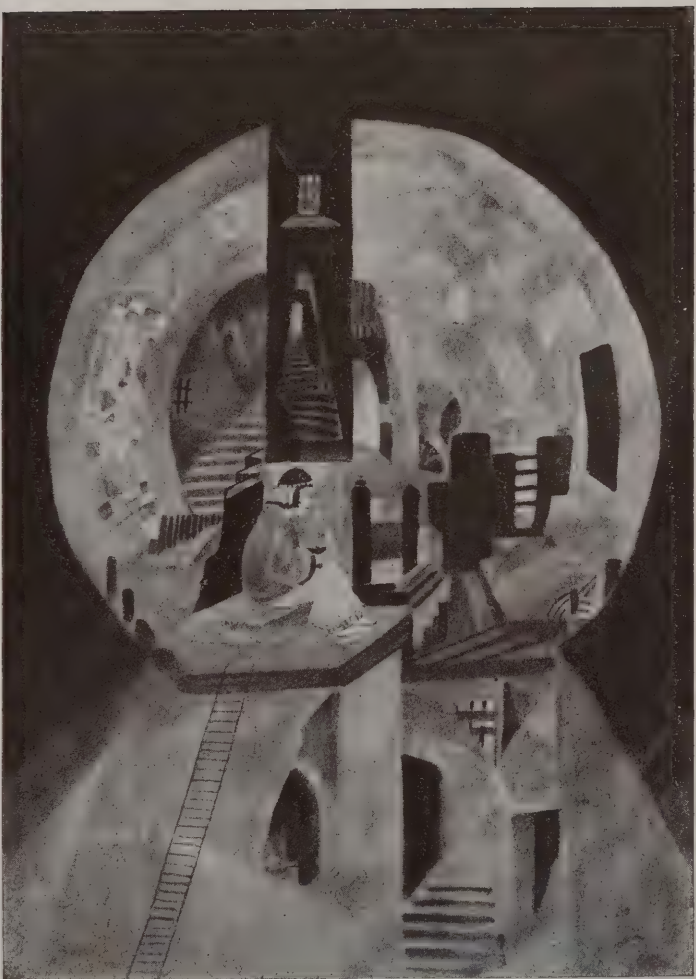
In der diesjährigen Ausstellung zeigte sich Nanda lal Bose, sonst von einer derben Kraft und oft schwerfälligen Ausnützung Tagorescher Form, von kubistisch-dekorativem



R. Chakravarty. Die Schaukel.



K. A. M. Shastry. Pariahs.



G. Tagore. Aladdin.



Sunayani Devi. Manbhanjan (Radha's Liebesgroll).

Import verwirrt, während Kshitindranath Mazumdar (Abb.) die Linie des Meisters in zögernd ungeduldiger Erotik saitenscharf über Körper zu spannen versteht, deren Mystik des Daseins im Hinhorchen auf die eigenen Sinne rauscht. Seine Farben sind matt und durchsichtig, in ihnen und in den Winkeln, die er den Gliedern gibt, liegt krankhafte Schmerzlichkeit; noch beschwert ihn Eklektizismus (die Gewandbehandlung) und auch Figur und Bild sind oft harte Zusammenstellung. Auch in ihm diese leidvoll zage Behutsamkeit, als Tribut an die Zeitumstände. Denn am meisten leidet der Revolutionär in Indien daran, daß er sich bemüßigt fühlt, Revolutionär zu sein, auch dort noch, wo er nur mehr als Schüler die Botschaft in sich hört.

Von D. P. Roychoudhury, der Tagoresche Schulung einer gewissenhaft geschmackvollen Westlichkeit preisgibt, aus der ihn noch der Eigenklang großer Weichheit und Blumigkeit rettet, und von A. K. Haldars schwebender Zeichenkunst war in dieser Ausstellung wenig zu sehen.

K. P. Chatterjee hingegen, gepeitscht von einer Überfülle dekorativer Phantastik, gibt tibetanischem Vorbild mondäne Verve (Abb.). Ausgeprägtestes Temperament der Gruppe, schwankt er zwischen Mystik und Dekoration, taucht aber beide in feuchtschweres Farbenschimmern und das Gewühl einer Linienwucht, deren Elastizität malerische Werte schafft. Weniger von Literatur belastet als die anderen, wächst ihm mythologischer Vorwurf zur Bildgröße, doch oft auch zum Plakat.

Die Schüler A. Tagores selbst sind wiederum Lehrer einer jüngeren Generation, der kaum über fünfzig Jahre alte Meister sieht seine Anregungen im Werk der Dreißigjährigen sich vervielfältigen, in den Versuchen der Jungen weiterschwingen. Für die letzteren ist es schon leichter, Talent zu zeigen. Tradition ist im Werden. Persönliches Erlebnis andererseits sprengt hier noch nirgends den Bann. Die Verpflichtung altindischer Überlieferung gegenüber ist nicht mehr bewußt, die Aussicht hat sich geweitet, nicht mehr Mensch und Göttergestalt allein, und Mythe, Beziehung und Schicksal, die sie verbinden, sind Thema, sondern Natur schleicht sich ein, umfängt mit Hügelwellen und wuchtigen Ästen die Weihe der Menschen und Dinge in ihrer Alltäglichkeit.

P. Banerjee (Abb.) noch hart und tastend in der Einzelform, doch gesichert im Bildaufbau, R. Chakravarti voll rauschender Erfindung, Biegsamkeit und Sicherheit (Abb.), K. A. M. Sastry mit seinen derben, frischen, wenn auch schwach gezeichneten „Pariahs“ (Abb.) sind nunmehr wirklich indisches „Quattrocento“.

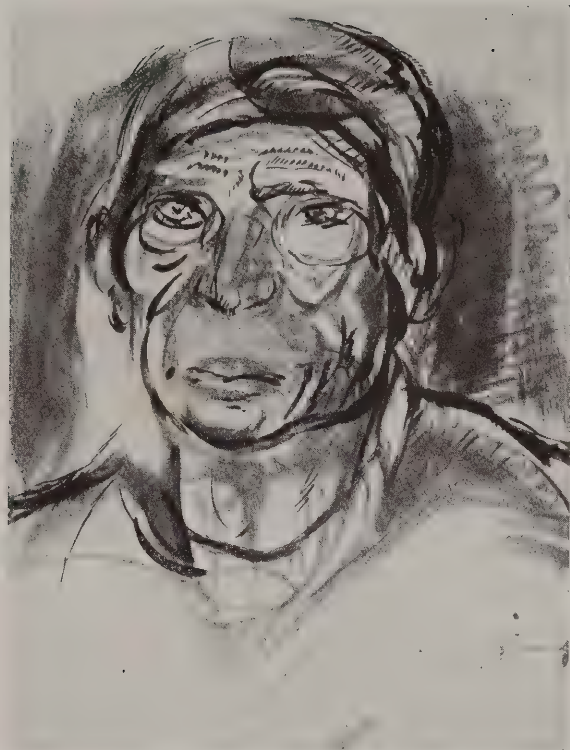
Neben dieser Schulgruppe bengalischer Künstler arbeiten zwei gegensätzliche Persönlichkeiten, Gogonendranath Tagore, Bruder und Sunayani Devi, Schwester Abanindranath Tagores.

Gogonendranath liefert sich freudig allem aus, was ihm starker Eindruck ist. Er ist Impressionist, nicht der Natur, sondern dem Kunstschaffen verschiedenster Kulturen gegenüber. Da er nicht wie sein Bruder jede Anregung dem als Ideal anerkannten Programm entsprechend verwirft oder ihm dienstbar macht, konnte er bis 1922 federleichte Landschaft oder Tempelszene in japanischer Tusche und Diktion zwanglos hinwerfen, daneben auch nur mit eigenen Augen gesehene Porträts voll innerer Dauerhaftigkeit, um sich plötzlich kubistischer Theorie preiszugeben, die ihm Mittel zu spielerischer Phantastik wird (Abb.). Marionette und Traum, Klang von Glasglocken, über die Schmetterlinge huschen, ein leicht wegwischbarer Schmelz, der bei diesem Künstler immer an einer gegenständlichen Ideenverknüpfung haftet, ist gleichmäßig über die Bildfläche verteilt. Kubismus wurde hier Struktur eines Märchenlandes, beschwingte östliche Interpretation verstandesmäßiger Bildformel.

Sunayani Devi aber ist ganz sie selbst, innigste Stimme Indiens. Von deutscher Kritik wurde ihr Werk anläßlich der vorjährigen Ausstellung in Berlin als Expressionismus im deutschen Sinne gebrandmarkt. Wie fern gerade sie von jedem wie auch immer gearteten öst-westlichen Einfluß, gleichzeitig aber auch von indischem Eklektizismus steht, kann nur beurteilen, wer die Lebensabgeschlossenheit der meisten Frauen

Bengalens kennt. Ohne Schulung, von frühester Jugend Frau und Mutter und ganz darin aufgehend, fängt Sunayani Devi zu malen an, bereitet ſich ſelbſt die Farben, und iſt ſich deſſen nicht bewußt, daß ſie abſeits jeder Bewegung, beſchränkt in ihren Ausdrucksmitteln, monomaniſch faſt in der Wiederholung ein und desſelben Typus, allein im heutigen Indien imſtande iſt, Götter zu malen. Sie hat die ungebrochene Größe unmittelbarer Viſion; die Liebe von Radha und Kriſhna, der Seele Sehnſucht nach Gott und der unentrinnbare Klang ſeiner ewig rufenden Flöte ſind ihr tiefſte Wirklichkeit, ſüßer innerer Überſchwang, der ſie aber nicht vereinzelt, ſondern verbindet mit dem, was Bengalens Eigenſtes iſt, deſſen Melodie ſo voll klingt aus Jayadeva, der ſein Hohes Lied im zwölften Jahrhundert ſang, und ſpäter in Chandidas und viel ſpäter in Rabindranath und inzwiſchen am wahnſinnigſten und heiligſten in Chaitanya. Breite Geſichter (Abb.), flachſtrahlend wie Monde, Augen, weitgeſchlitzte Kähne, die über ſich ſelbſt hinaus ins nie Gekannte fahren, aber ihre Laſt, heimlich und dunkler Blick, verſenkt ſich im Anderen, von dem Münder nicht ſprechend, klein das weite Geheimnis der Seele verſchließen. Hände ſind immer nahe, ſchwingende Flächen, wo ſie ſich berühren, wird Liebe geboren, die aufſchwirrt und wiederklingt unter hohen Bögen pfeilſcharf ſich treffender Augenbrauen. Perlen und Lotosblüten ſtreuen untaſtbaren Schimmer ein. Heiligenſcheine runden den dunklen Abhang des Haares, glühen noch in Kleiderfalten nach. Segen der Ruhe iſt im heißeſten Blick, einfachſter Sinn reiht reichſten Schmuck. Hier iſt den Göttern Indiens ein Tempel bereitet, ohne jeden anderen Wunſch gebaut, als daß ſie ihren Wohnſitz darin aufſchlagen.





Josef Egry. Selbstbildnis.



Josef Egry. Hirte.



Josef Egry. Landschaft.



Josef Egry. Plattensee.

Josef Egry

Von ERNST KÁLLAI / Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Der magyarische Mensch ist vor allem Temperament von übermächtiger Sinnlichkeit, das gleicherweise draufgängerisch tatenfroh, wie erstickend träge sein kann. Ihm fehlt das Helle und Klare der Empfindung, sein Erleben ist meist durchdrungen vom Gefühl des stofflich Dichten, körperlich Schweren. Umgeben von einer ungestümen Natur, er selbst ein herrischer Trieb ihrer Kräfte, ist seine Kunst von jeher mehr gefühlsmäßig ausdrucksvoll als geistig konstruktiv, mehr räumlich wuchernder Bewegungsdrang als flächig gebundene Ruhe, mehr romantisch-barocker Überschwang als abgewogene Klassizität.

Egry, rassiger Typ dieses Menschen, unternimmt die übliche magyarische Pilgerfahrt nach dem Westen. Huldigt zunächst dem großzügigen klaren Aufbau der französischen Bildtradition und ist redlich bemüht, in der Fläche zu bleiben, von ruhig gezeichneten Linien nicht abzuweichen. Doch das sachliche französische Bild wird in seinen Händen zu einer salbungsvollen Lobpreisung des Arbeitsmannes. Fläche und Linie dienen nur als Hilfsmittel, um Kulisse und wirkungsvollen Umriß zu schaffen. Sie sind keineswegs organische Bestandteile eines Bildgedankens, sondern Handlanger einer Art von kleinbürgerlich-sentimentalem Idealismus. Die beengende Armseligkeit der Budapester Jugendjahre wird in Helden der Arbeit und im Pathos der großen Linie verklärt.

Wie kraftlos sind jedoch im Grunde genommen diese statuarischen Figuren! Linkisch und beziehungslos stehen sie auf der flachen Bühne, vor dem breiten Hintergrund, der sie rechts und links ohne jede Stütze läßt. Wäre die aufrechte Linie, die sie zeichnen sollten, nicht von einem seltsam weichen Ton begleitet, der sich dem Umriß der Gestalten anschmiegt, so würde alles ins Leere zerfallen. In diesem innig empfundenen Umriß, dessen tonige Tiefe das ganze Pathos der idealistischen, flächig-linearen Aufmachung Lügen strafte, schlummerte das primäre, wirkliche Gestaltungselement Egrys: Ein außerordentlicher Reichtum an gefühlsüberströmter, oft drangvoll hervorbrechender, durchaus triebhafter Vitalität, die mit den ihr wesensfremden Stilgesetzen der instinktiv klaren, harmonischen französischen Überlieferung nichts anzufangen wußte. Ein flüchtiger Blick auf das ungemein charaktervolle *Selbstbildnis* genügt, um festzustellen, daß dieser Mensch nichts weniger als seelisches Ebenmaß und überlegenes Weltbewußtsein ist. Alles in diesem Antlitz formt sich mühevoll. Gehäufte und hart gesetzte Widerstände erschweren Einheit und Zusammenfassung. Charakter und Schicksal sind unlösbar umklammert von nahen und nächsten Dingen des Lebens.

In der ihm durch den westlichen Stil auferlegten Zurückhaltung konnte dieser Zug des tiefen, leibhaftigen und seelischen Verbundenseins mit der engsten Umwelt lediglich als schüchterne Milderung der anspruchsvollen Gebärde zur Geltung kommen, die im Flächigen und Linearen lag. Je mehr aber mit der Heimkehr des Künstlers und mit seiner provinzialen Zurückgezogenheit der fremde Einfluß verblaßte, um so mehr konnte das magyarische und persönliche Primat des Kleinweltgebundenen, Triebbeherrschten und dynamisch Überschwänglichen an Raum gewinnen. Buchstäblich: denn der weiche Ton, der die Umrißlinien der flächig vereinfachten und groß gedachten Formen mit seinem lyrischen Beiklang belebt hatte, nahm mit der Zeit von der ganzen Breite des Bildfeldes, von der ganzen Tiefe des Raumes Besitz. Das Gemälde mit der *Werkstätte eines Bootsmannes* zeigt den Entwicklungsgrad, bei dem räumlich-tiefer Ton und flächenmäßig-lineare Anordnung, Bewegung und Ruhe sich noch im Gleichgewicht halten. Die sehr fein gestufte warme Harmonie des rötlich und gelblich Braunen, das gleichmäßig vom Licht durchtränkt als gedämpftes Helldunkel im Raume schwebt, ist von tiefster Ausgeglichenheit des Seelischen. Doch eben diese Harmonie ist immer noch stark beeinflußt von den Erinnerungen an die westeuropäische Malerei. Mit dem voll-

ständigen Erblassen dieser Erinnerungen fällt auch die letzte Beschränkung im Räumlichen und Dynamischen und aus dem gedämpften Ton früherer Werke bricht überall das Licht hervor. Es ist kein Mittel zur Erhellung und Entwicklung von Formen und Ausdehnungen. Es erhebt sich auch nicht zur selbstherrlichen abstrakten Unabhängigkeit von den anderen Erscheinungsformen der Natur und Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlerischen. Das Licht in der Gestaltung Egrys ist ein wechselvoller siegreicher Kampf mit den Hemmungen, denen es von seiten der Form und ihrer stofflichen Farbenhülle ausgesetzt ist. Es muß sich förmlich den Weg bahnen, den Raum, die Gestalt der Dinge, die Dunkelheit und dunstige Trübnis der Atmosphäre durchbohren, lockern, zermürben und zerschneiden. Es erscheint unruhig flackernd, aufgescheucht (Trinker) oder sickernd und schimmernd (Hirte), es nimmt im kühnen Flug weitgedehnte Hügel und Felder (Landschaft), ist herbstlich gebrochen und verschleiert (Weinberg), den ganzen Raum erfüllend wie beim Sonnenuntergang oder gar Raum gestaltend wie auf dem Bild des überstrahlten Plattensees. Was in diesen reichen Orchestrierungen des Lichtes so magyarisch wirkt, ist das dichte und ganz unberechenbar willkürliche Verwobensein von rein erglänzenden oder hereinbrechenden Strahlen mit trüben und erstickten. Es ist das ruhelose, fortwährend über Gegensätze hinwegjagende Spiel aller Gefühlsinhalte, vom dunkel Erlöschenden, Umwölkten, Überschatteten bis zum unvermittelt und kurz Aufflammenden. Magyarisch auch die Dynamik der Form, die sich zusammen mit dieser Rhapsodie des Lichtes ergibt. Man findet kaum eine gleichmäßige Verteilung, allmähliche Entwicklung des Dynamischen. Von irgendeinem Punkte, irgendeiner Sphäre aus wird das ganze Bild in die Schwungkraft einer einzigen plötzlichen vehementen Bewegung hineingerissen und zu einem Ausklang dieser rein expressiven, nicht aber komponierenden, aufbauenden Tendenz gebracht.

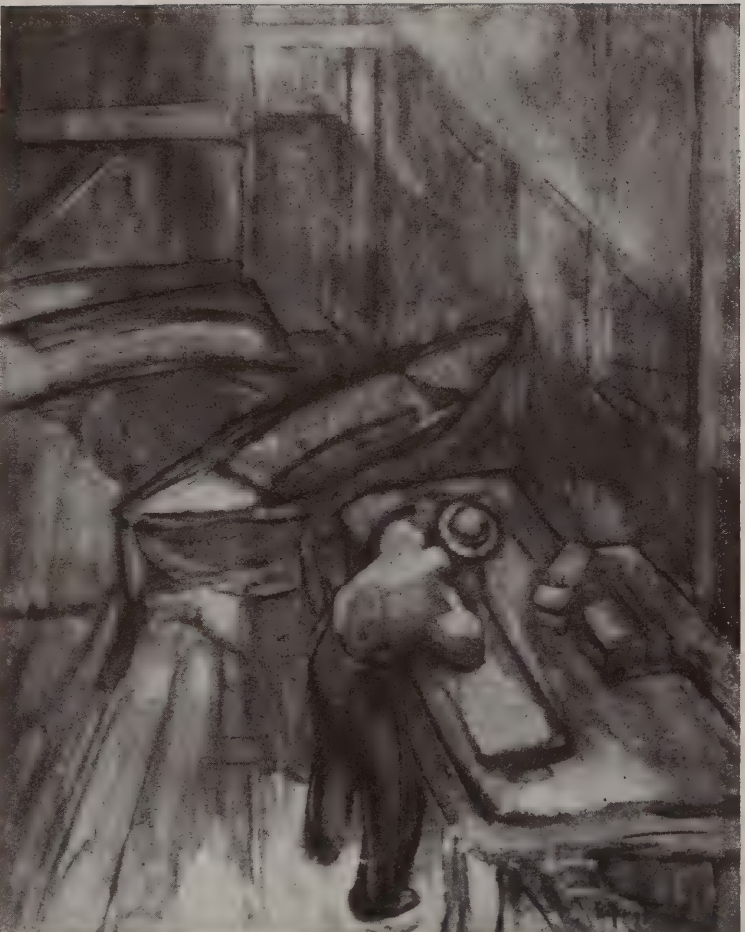
Dabei wird Egry durch seine tiefe Gemeinschaft auch mit den geringfügigsten formalen Lebensäußerungen der Natur glücklicherweise vor oberflächlichen Gebärden bewahrt. Dies geht so weit, daß oft ein Vielzuviel an berücksichtigten Empfindungen und Form- oder Tonspaltungen dem vollen Beherrschen des Ganzen im Wege stehen. Oder eine falsch geratene Absicht, besonders eindringlich, vielleicht auch wirklichkeitsgetreu zu sein, verleitet den Maler zu solcher Naivität, die große Linie des Seeufers durch eine völlig nebensächliche agierende Figur zu stören. Das viele schöne herbstliche Rot in diesem Bilde erscheint übrigens auf der Photographie als einheitliches Dunkelgrau und Schwarz. Dadurch ist ein Stufenreichtum an Tönen verloren gegangen, dessen Verlust in der Abbildung schwer zu beklagen ist. Es gelingen aber auch Würfe, die in der prägnanten Einfachheit ihrer weit und stark gespannten Rhythmen an die Melodien alter Bauernlieder aus der Gegend des Plattensees erinnern. Die Beziehungen Egrys zu dieser Natur und zu dem abgeschiedenen bäuerlichen oder kleinbürgerlichen Leben ihrer Siedlungen und Leute sind eben mehr als gelegentliche Ruhepunkte oder Spiegel der Selbstgefälligkeit, wie sie der großstädtische, vor allem der großstädtische Mensch des Westens pflegt, dessen Erlebnisse bei der Ausgestaltung des großen europäischen Gesamtbildes unserer Gegenwartskunst ausschlaggebend sind. In Ungarn allgemein und besonders bei Künstlern eines derartig zurückgezogenen Lebens wie das von Egry, ist die Natur noch das Entscheidende, Schicksal und Charakter Bestimmende. Daher die andachtsvolle Hingabe des Malers an das schwingende und strahlende Flammengewebe seiner untergehenden Sonne. Daher die beglückend umfangende Weltverlorenheit in dem Bilde, in dieser letzten Erhellung und wehmutsvoll verblutenden Durchströmung eines dürftig-kleinen spätherbstlich dämmernden Erdenraumes. Sie ist das natur-menschlich zutiefst Vereinte und Verinnerte, was die heutige ungarische Malerei zu verzeichnen hat.



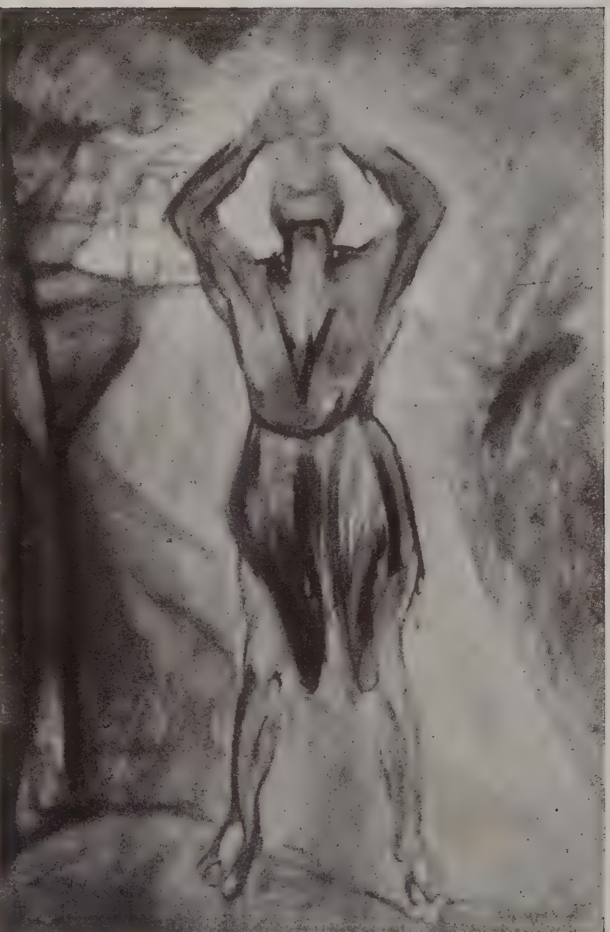
Josef Egry. Weinberg.



Josef Egry. Sonnenuntergang.

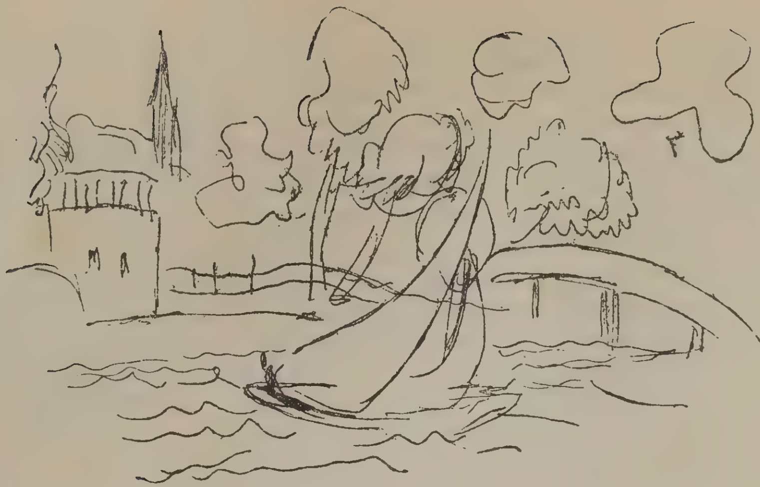


Werkstätte.



Trinker.

Josef Egry.



Rudolf Großmann.

Der Bildhauer Karl Knappe

Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln — *Von KONRAD WEISS*

Für das neue künstlerische Empfinden ist sehr wesentlich bezeichnend das Bedürfnis plastischer Verwirklichung. Aber, so weit man sieht, bleibt es noch in der Frage, ob der Trieb zum skulpturalen Geschöpf, da er doch meistens in Empfindsamkeit stecken geblieben ist, um etwas Entscheidendes über die ältere Naturbewältigung im Gefühle Rodins hinauskam, obschon im neuen Empfinden das Bewußtsein davon war, daß Rodin die Natur mehr in das Fließende überlassen als in das Geformte aufgehalten hat. Die neue Skulptur hat der einschleichenden Empfindsamkeit durch breitere Theorie oder idolhaftere, dem Subjektivismus entwundene Formung zu entkommen versucht. Das Fließende in ihr wird durch schärfende Einhalte verdeckt, das Subjektive durch ein Zurückformen in primitive Seinsgestalten aus dem zersetzenden Element zu retten gesucht.

Wesentlich war auch die Einstellung gegen die Klassik; aber mehr gegen die Klassik als historische Form, während die prinzipielle Klärung für die Gegenwart angeregt, jedoch nicht durchgeführt ist. Es kann sich allerdings auch nicht darum handeln, eine Kunstentwicklung von einer prinzipiellen Klärung abhängig machen zu wollen, denn der Mensch ist das plastische Geschöpf seines Tuns, schon bevor er eine theoretische Entscheidung angerufen hat. So auch in der Kunst. Aber die Richtung, die durch ein künstlerisches Tun gestärkt oder geschwächt wird, kann man wissen und anrufen wollen.

Das, wenn auch noch nicht erreichte, Wesentliche an dem plastischen Bedürfnis der Gegenwart liegt aber wohl in dieser Erkenntnis: Plastik ist weniger als jede andere Kunst der Versuch zu einem menschlichen Sein (welches sie allerdings in der typischen Klassik war), sondern das plastische Tun ist der Versuch zum menschlichen Werden. Es ist die Linie über die Gotik, welche mit der letzteren Alternative bezeichnet wird.

In dem bisherigen Schaffen des Münchner Bildhauers Karl Knappe springt die Stärke eines Weges in die Augen, einer in ihm wagenden Konsequenz, eines Losgelöstseins, das die idealen Imitationen nicht mehr kennt und auch von der anatomischen Keramik für Gefühlsgehalte, die vielfach sonst an Stelle der ersteren getreten sind, nicht gelockt wird. Der Stil seines Tuns ist Takt, Schritt, Stufe, Melodie der Umkehr, indem, während der Takt sich hineinwirkt, die Gestalt heraustritt; Einschnürung, um eine Bahn weniger des Gefühls als des Gesichtes und des geschaffenen Glanzes zu befreien. Knappes Schöpfungen haben eine eigentümlich starke örtliche Bestimmung und Ereignis-

haftigkeit in ſich ſelber. Die Plaketten lagern ſich ein, ſie werden im Einſchnitt lebendig, die Rundſchöpfungen haben eine Aufrichtung von winkelhafter Diſtanz; aber der Winkel, der ihre Linie richtet, iſt keine Grenze eines Raumes (wie etwa bei Barlach), ſondern ein muſikaliſcher Takt nur auf den Beſtand des Innern bezogen. Darum auch ſind die Arbeiten Knappes, ſowohl die Plaketten wie die Figuren, keine Reliefs im gewohnten Sinne, ſo ſehr ſie äußerlich geſehen Reliefcharakter haben und ſo ſichtbar gern mit Schnitt und Kerbung gearbeitet iſt. Es ſind keine Reliefs, die auf einen Hintergrund als irrationalen oder richtiger hypothetiſchen Träger gedacht ſind (ähnlich wie beim Rundkörper auf das Zentrale); ſondern ſie werden als Verkörperungen aus Art und Spannung des Gedankens im Material empfangen. Nicht die Imitation eines Organismus oder einer konſtruktiven Tendenz iſt bei ihnen das erſte, ſondern die Kreatur des Holzes oder Steines, die Spannung einer Arbeit im Takte der Berührungsmöglichkeit wird geſchaffen. Hieraus ergibt ſich das Leben, die Differenz des Lebendigen gegenüber einem allgemein empfundenen Sein, das Plus eines Ereigniſſes, das über das bloß Empfundene einer Gegenwart hinausgeht. Der Wille zum geſchaffenen Werk findet mit dem Dinglichen zugleich ſeine nähere Beſtimmung.

So ergibt ſich auch ein Weg, um von der Neutralität, die ſich wie ein Fluch auf das künſtleriſche Weſen und beſonders auf die Plaſtik gelegt hat, fortzukommen. Auf das bloß modellierende Können wird verzichtet, das Handwerkliche wird in einem neuen Sinne wieder dienend und doch beſtimmend. In der Spaltung eines Holzes liegt Spiel und Widerſpiel einer ſchaffenden Erfahrung, die ſich furcht und die Einſicht im Hintergrund der Geſtalt wie in einem Becken ſammelt. Das Tun will nicht bloß poſitive Formen erzielen, ſondern die Negation oder beſſer die poſitive Verſchränkung mit der Negation iſt ihm ebenſo wichtig. Damit kommt der Takt von Licht und Schatten wieder in ein inneres, ſehr wirkliches und zugleich unkörperliches Verhältnis. Die weiße oder graue Reflexion wird verlaſſen; das Ereignis wird in fühlbarem Geſchehen farbig.

Was der Bildhauer Knappe ſchafft, das Künſtlertum, in dem er ſich verantwortlich findet, gehört in den Zuſammenhang eines neuen Sinnes, des Sinnes, der tatſächlich wie ein Schnitt durch unſere Zeit geht und heute jeder nichts mehr als begrifflich gewordenen Situation ihr Daſeinsrecht beſtreitet, ihren verantwortungsloſen Kern, ihre nicht mehr mit der Fraktur des ganzen Daſeins verbundenen und verwurzelten, neutral ſchönen Formzüge angreift und den alten Beſtand kritiſch aus ſeinem Zentrum drängt. Die Wand iſt lebendig geworden, auf die wir unſere Bilder und Reliefs hingedacht haben. Der Bau ſelber will wieder als Funktion ſeiner Kräfte ins Ereignis treten. Ähnlich will der Block und die Fläche nicht nur als abgegrenztes Werkſtück, ſondern als Volumen mit einer gewußten Tiefenſpannung und nicht nur als Widerhalt, ſondern als Gewicht, Grenzung und Innenform zugleich gewertet ſein; der Rahmen ergibt ſich aus der Spannung der Gehalte. Man verſteht in dieſem Sinne beſonders die Plaketten, die gewiſſermaßen Urkunden der künſtleriſchen Wechſelwirkung ſind; ihre ins Relief geſetzten formenden Schriftzüge tragen den Sinn und Inhalt in einen eigentümlichen, faſt heraldiſchen Glanz des Daſeins heraus.

Hier iſt etwas von dem Speziellen und Erſten, was man bei der Betrachtung der Schöpfungen Knappes erkennt. Die Abſicht kommt von einer Faſſung und Umklammerung des Ganzen her, iſt oder ſcheint zunächſt noch mehr von der Überſetzung des Charakteriſtiſchen in den Klang der Form in bewegten und gegenbewegten Konſonanzen beſtimmt, bis das Ringen um das engere Weſen einſetzt, das, indem die einzelnen Punkte lebendig werden, eben dadurch im Gegenſinn die Form in das größere Geſetz ſtellt. Es iſt auch hier die Paradoxie des Kunſtſchaffens, die ſich an einem perſönlichen Beiſpiele ereignet: daß nämlich ein Können ſcheinbar von außen her auf den inneren Kern zu tatſächlich erſt den Umfang freimacht und groß werden läßt. Dieſe Dualität des Geſchehens, in dem ein Außen und Innen ſich ausſchließend ſchaffen, gehört auch zum



Porträtbüſte Carl Caſpar. Bronze.



Porträtbüſte Dr. Tim Klein. Bronze.

Karl Knappe.



Karl Knappe. Chriſtus vor Pilatus. Plakette. Bronze.



Karl Knappe. Weihnacht. Mittelſtück zu einem Hochaltar in Karlsbach bei Paſſau. Holz.



Karl Knappe. Einzug in Jerusalem. Plakette. Bronze.



Karl Knappe. Simsons Rache. Plakette. Bronze.



„Weihnachtsabend“ und „Verkündigung an die Hirten“.
Plakette. Bronze.



Kruzifixus. Holz.



Hagar. Bronze.
Staatsgalerie, Stuttgart.

K a r l K n a p p e.

Wesen des Gotischen. In ihr löst sich, fast skizzierend, nicht an ein Zentrum, sondern an eine Folge gebunden der Sinn und, Gewalt aus Gewalt zweigend, hebt sich das Werk aus dem Bann der Masse. So das Geschehen hinsichtlich der Form. Dazu kommt eine plastische Empfindung, die nicht in der puren schöpfenden Absicht stehenbleibt, welch letztere doch schließlich immer eine bloße Analogie zum Organischen ist; sondern das plastische Denken ist bei diesem Bildhauer in einem seltenen Grade mit dem Material verbunden, jedoch eben wieder nicht als Materialgedanke im technischen Sinn, den die letzten Jahrzehnte gepflegt haben und der gerne einer gewissen Sentimentalität korrespondiert. Hier wirkt eine starke bildhafte Phantasie entgegen, die im Material einen Gedanken sinnt. Das Material soll ihm kein Grundempfinden von Materie geben (woran in einem keramischen Sinne das Plastische heute leidet), sondern das Material gibt ein Akzidens, das Akzidens, mit dem ein Sinn in die Erscheinung tritt. Das Material ist auch nicht erleidend (wodurch heute oft ein zu sehr graphischer Formumriß entsteht), sondern es kommt in eine ihm wesentliche Entfaltung.

Eigentümlich — um von dem Formalen, wo es ins Inhaltliche übergeht, nicht weiter zu reden — ist die persönliche Konsonanz, unter der die Begegnung von Werk und Wille vor sich geht. Es ist ein Glanz wie zwischen Holz und Metall, ein gleichmäßiges und gefesseltes Leuchten, das auch die realeren Führungen der Lichter und Schatten in sich schließt und das plastische Geschehen in einer feinen Bergung hat. Hierin äußert sich ein gesammeltes und eingewirktes Schmuckempfinden, das Ganzheit in einem Schaffen verrät und das verwandt wird dem alten und primitiven Gestalten der Kunst, das in Freiheit kam, indem es in Anwendung ging.



Alfred Kubin.

Waſſily Kandinſky

Von WILL GROHMANN | Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

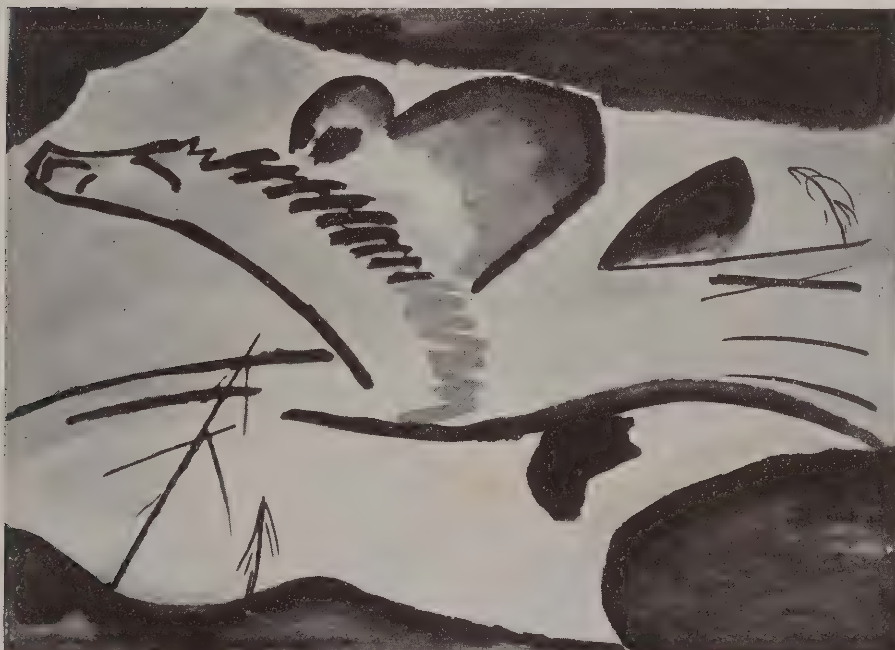
Je älter Kandinſky wird — und er nähert ſich dem ſechzigſten Lebensjahr — um ſo problematiſcher wird ſeine Kunſt. Seit etwa fünfzehn Jahren beſchäftigt er die Öffentlichkeit der Alten und der Neuen Welt, zuweilen will es ſcheinen, als liege er den ganz anders organiſierten Kunſtfreunden jenſeits des Ozeans mehr als uns (vgl. Western Art by Miss Katharine S. Dreier, New York 1923). Bis 1910 iſt er einer der vielen, die zeitgenöſſiſche Kunſt machen, mit ſeiner Wendung zur Abſtraktion im Jahre 1911 wird er eine der umſtrittenſten Perſönlichkeiten.

Die Jahre der ſtärkſten Spannung ſind die von 1908—1911, in denen er den Schritt zur gegenſtandsloſen Malerei vollzieht. Die zehn Jahre vorher (Kandinſky kommt nämlich erſt dreißigjährig nach erfolgreichen juriſtiſchen Studien in Moskau zur Malerei) erarbeitet er ſich in München den Anſchluß an die europäiſche Kunſt. Die erſten Gemälde ſind Verſuche, die Anregungen Rußlands in den maleriſchen Stil ſeiner Zeit zu überſetzen. Sie bleiben illuſtrativ, zum Teil dekorativ, ſehen oft aus wie vergrößerte Entwürfe für Märchenbücher oder für Theaterinſzenierungen. Im Farbenauftrag ſind ſie 1903 bereits ſtiliſiert, in der Kompoſition noch naiv, dem äußeren Vorgang folgend. Von 1907 an überwiegt bei Kandinſky der Wille zum Geſtalten und nähert ihn nachimpreſſioniſtiſchen Suchern wie Othon Frieß oder, in ſeiner näheren Umgebung, Gabriele Münter. Es ſind außerordentlich gekonnte Umformungen dabei, vorwiegend Landſchaften aus den bayriſchen Bergen, die früher gelegentlich in den deutſchen Ausſtellungen auftauchten und die heute leider faſt vergeſſen ſind. Farbe und Form ſind ſo beherrſchend, daß das Landſchaftlich-Gegenſtändliche vom Artiſtiſchen aufgeſogen zu werden beginnt. So eine Dorfkirche wächſt in die Berge hinein, das Haus in die Bäume, der Raum iſt ausgelöſcht, das Oben und Unten wird unſicher, eine vorwiegend in dunklen Tönen ſich auslebende Farbenglut rückt die noch vorhandene Wirklichkeit in die Sphäre des Unwirklichen. Ein Bild wie die „Kompoſition 2“ (1910) löſt bereits das Gegenſtändliche zugunſten einer freien Geſtaltung ſo weit auf, daß man hier von einem erſten Verſuch abſoluter Malerei ſprechen kann. Immerhin, man erkennt bei genauem Hinſehen noch Terrain, Bäume, Menſchen (deutlicher auf dem gleichzeitigen Holzſchnitt, ſ. „Klänge“, Piper-Verlag, 1914), der endgültige Eindruck aber lebt ſchon ohne ſie. 1911 entſteht eines ſeiner bekannteſten und berühmteſten Bilder, „Lyriſches“, als „Reiter“ wiederholt reproduziert. Ein letzter genialer Verſuch, mit einem auf das äußerſte reduzierten Objekt einen von der Wirklichkeit möglichſt ungetrübten Kunſtwert zu erreichen. Wie ſein Freund Marc bezieht Kandinſky den Klang des äußeren Bildes mit ein, aber die einzelnen Formen führen ſchon ein ſehr ſelbſtändiges Leben. Für Kandinſky iſt ein Werk wie dieſes, wo die Anregung von außen fühlbar iſt, eine Impreſſion; ein Werk, das lediglich einer inneren Bewegtheit die Entſtehung verdankt, eine Improviſation; eine bis zum letzten durchgearbeitete Improviſation, eine Kompoſition. Die Impreſſionen treten von 1911 an völlig zurück, ein paar Jahre ſpäter auch die Improviſationen. Als „Impreſſion 2“ iſt das Bild „Moskau“ (1911) bezeichnet. Erkennbar ſind noch Gebäude, Kuppeln, aber nicht alle Formen erlauben eine Realdeutung, viele leben nur von den farbigen und aufteilenden Beziehungen; man verliert langſam den Boden unter den Füßen.

Das Problem Kandinſky beginnt mit ſeiner Abwendung von der Wirklichkeit. Dieſer Vorgang iſt einer der umſtrittenſten in der Kunſtentwicklung des 20. Jahrhunderts, und wie bei Picaſſos doppelter Wandlung knüpfen ſich böswillige und auf der anderen Seite allzu eifrige Kommentare an ihn. Die einen ſehen darin eine künſtleriſche und moraliſche Anarchie, die anderen den Anbruch einer neuen Epoche oder den Beginn der Kunſt überhaupt. Daß Kandinſky Ruſſe iſt, ſcheint mir nicht entſcheidend zu ſein,



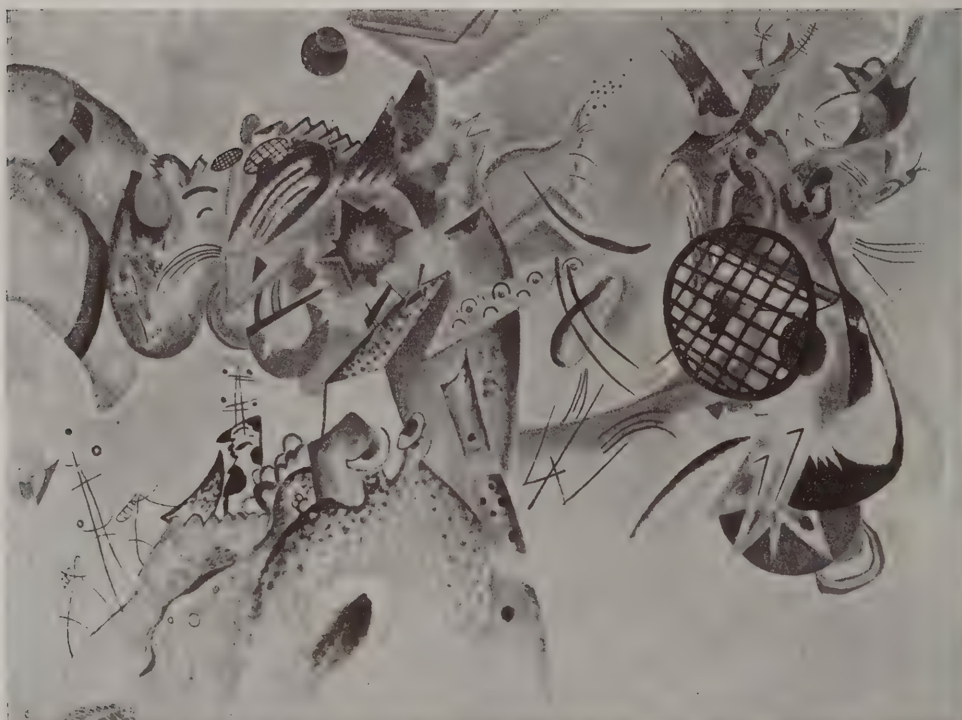
Wassily Kandinsky. Moskau. 1911. Sammlung Köhler.



Wassily Kandinsky. Lyrisches. 1911. Privatbesitz.



Wassily Kandinsky. Schwarzer Strich. 1920.



Wassily Kandinsky. Spitzes Schweben. 1920. Russischer Staatsbesitz.

wenn auch die Neigung, das Künstlerisch-Schöpferische mit Abstraktem zu vereinen, eine russische Eigenschaft ist (Dostojewsky). In seiner Leistung den Gegenpol zu der Picassos zu sehen, die Unform des Russen der Form des Franzosen gegenüberzustellen, geht schon gar nicht an, zumal Kandinsky auf diesem Wege nach zehnjähriger Arbeit zum Konstruktivismus kommt, der entschieden mehr für als gegen die Richtigkeit seines künstlerischen Glaubens beweist. In der ersten Hilflosigkeit rettet man sich gern in das Gebiet der Assoziationen, und es lag nahe, vor Kandinskys Farbenwundern von Musik zu sprechen, zumal er selbst seine Bilder als Improvisation und Komposition bezeichnet und als Theoretiker mit musikalischen Analogien arbeitet. Fraglos ist die Verwendung musikalischer Ausdrücke nicht entscheidend, auch nicht die Tatsache, daß Kandinsky von der größeren Unzulänglichkeit der Verständigung in Dingen der bildenden Kunst spricht gegenüber der in musikalischen. Immerhin ist er Maler und nur die Überlegenheit der musikalischen Formenlehre läßt alle anderen Gebiete, heute auch den Tanz, dort Anleihen machen, um Dinge auszudrücken, die mit Händen oder dem Verstand nicht zu fassen sind. Die Musik ist in der Analyse geistig-gefühlsmäßiger Mitteilungen allen anderen Künsten weit überlegen, die fehlende Dinglichkeit zwang von Anfang an dazu, eine allgemeine Theorie auf Grund der vorhandenen inhaltlich-formalen Tatsachen aufzubauen, die zwar vielen verschlossen ist, aber nur deshalb, weil die Musik in weit geringerem Maße als Dichtung und bildende Kunst in den Kreis unserer Bildung einbezogen wird. Von der musikalischen Theorie hat die Wissenschaft der anderen Künste viel zu lernen, sie zu übertragen aber wäre sinnlos, weil das Wesen des Schaffens und seine Bedingungen in allen Künsten grundverschieden sind, auch wo es sich um die Äußerung desselben Gefühls handelt. Ehrlicher und förderlicher für die Aufklärung des Tatbestandes ist ein ignoramus als ein Ausweichen und Umgehen. Jeder Weg der Kunstbetrachtung hat ins Zentrum zu führen und dort haltzumachen, wo die Unsicherheit so groß wird, daß jeder oder kein Weg möglich erscheint. Kandinsky selbst hat in Büchern und Aufsätzen eine Formenlehre der bildenden Kunst zu entwickeln versucht, die Hand und Fuß hat, nicht in dem Sinne, daß er eine prinzipielle Lösung erstrebte, jeder Künstler hat von sich aus die Frage neu zu stellen und eine Formfrage im Prinzip gibt es nach Kandinsky überhaupt nicht. Er nimmt nur für sich das Problem auf und ist sich völlig klar darüber, daß zwar gewisse Grundsätze über den Zusammenhang von Geist und Form, von Farbe und Umriß existieren, daß sie aber weder für ihn noch für andere eine hinreichende Grundlage der Kunst sein können. Es kommt ihm in seinen Schriften nur darauf an, Mißverständnissen zu begegnen, eine Anweisung zum richtigen Sehen seiner Bilder zu geben, Es hat auch in früheren Zeiten Künstler gegeben, die diesen Wunsch hatten, und es wäre voreilig, schon daraus auf die Beschaffenheit des Betreffenden zu schließen. Grundlegend sind: „Über das Geistige in der Kunst" 1912; „Der Blaue Reiter" 1912 (Über die Formfrage); „Autobiographie" 1913; „Expressio-nismus Kunstwende" 1918 (Malerei als reine Kunst); „Bauhausbuch" 1923 (zwei Bei-träge). Um diese Aufsätze kommt niemand herum, der sich ernsthaft und gutwillig mit Kandinsky beschäftigt. Der Grundgedanke, herausgeschält aus den reichen philosophischen und soziologischen Ideen, in die er eingebettet liegt, ist folgender: Das Primäre ist die „Emotion" der Seele des Künstlers (zeitlich-subjektiv), in die die fortschreitende Äußerung des Ewigen, Objektiven hineinklingt. Die Basis des Schaffens ist rein geistig. Durch Vermittlung des Gefühls kann diese „Emotion" in der Seele des Beschauers eine entsprechende Bewegung hervorrufen. Das Gefühl ist die Brücke vom Unmateriellen (Geist) zum Materiellen (Form) beim Künstler, vom Materiellen zum Unmateriellen beim Betrachter; also Emotion — Gefühl — Werk — Gefühl — Emotion. Der zunächst abstrakt lebende Inhalt wird erst zum Werk, indem ein zweites Element, die materielle Form, der Verkörperung dient. Die Wahl der Form ist durch die innere Notwendigkeit bestimmt, die das einzige unveränderliche Gesetz der Kunst ist. Ein vollkommenes Werk ist eine gesetzmäßige Verbindung der inneren und der äußeren Elemente, es

wird auf dieſe Weiſe zum Subjekt, zum geiſtigen Organismus. Die unendliche Zahl der letzteren zerfällt in zwei Gruppen, die zeichneriſche und die maleriſche Form. Das plan- und zweckmäßige Kombinieren der einzelnen Teile aus beiden Gruppen hat zur Folge das Bild. Der Begriff der Natur fehlt in dieſer Theorie völlig. Nach Kandinſky hat ſich mit der Vergeiſtigung der praktiſchen Bedürfniſſe ein Abſondern des geiſtigen Elements vom körperlichen ergeben und deſſen weitere ſelbſtändige Entwicklung. Von der realiſtiſchen Malerei iſt die Menſchheit über die naturaliſtiſche (impreſſioniſtiſche), wo die Natur ein Vorwand iſt, dem geiſtigen Inhalt Ausdruck zu geben, zur kompoſitoriſchen Malerei gekommen, wo die rein künſtleriſche Form dem Bild die Kraft des ſelbſtändigen Lebens verleiht. Dieſe exiſtiert ohne praktiſche Zwecke (1. Periode), ohne gegenſtändlich unterſtützten geiſtigen Inhalt (2. Periode), als konſtruktives Weſen (3. Periode) und ſoll jedem ohne weiteres klar erſcheinen. Es würde zu weit führen, die unendlich verzweigte Formenlehre in Umriſſen wiederzugeben. Nur ſoviel: jede Form und jede Farbe hat einen Sinn für ſich und einen Sinn in der Verbindung, erhält ihre wahre Bedeutung erſt im Ganzen des Werks (Beziehungen zu Runge und zu Goethes Farbenlehre). Der ſchematiſche Aufbau wäre: 1. organiſche Zuſammenſtellung der iſolierten Farbe mit der primitiven Form, 2. zweckmäßiger Aufbau der Farbe und Form, Konſtruktion der vollen Form, 3. untergeordnetes Zuſammenſtellen der beiden Elemente im Sinne der Kompoſition des Werkes. Die Wahl der Farbe und Form und die Art ihrer kontrapunktiſchen Zuſammenfügung beruht ebenſo wie die Wahl des Gegenſtandes auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menſchlichen Seele. Dieſe Baſis iſt ſein Prinzip der inneren Notwendigkeit im Schaffen. Kandinſky hat in den letzten Jahren die Theorie in bezug auf die Grundformen vereinfacht, in bezug auf ihre Anwendung entſchieden erweitert. Wichtig zu wiſſen iſt noch dies: Kandinſky hat gefunden, daß eine quantitative Verringerung eine qualitative Vergrößerung ergibt, daß demzufolge in der abſtrakten Kunſt das auf das Minimum gebrachte Gegenſtändliche als das am ſtärkſten wirkende Reale erkannt wird, daß in der realiſtiſchen Kunſt das auf das Minimum gebrachte Künſtleriſche als das am ſtärkſten wirkende Abſtrakte empfunden wird, daß die größte Verſchiedenheit im Außeren größte Gleichheit im Inneren ſein kann, die realiſtiſche und abſtrakte Form im Weſenskern gleich ſind, alſo keine Frage der Form im Prinzip exiſtiert. Er ſetzt Abſtraktion = Realiſtik, Realiſtik = Abſtraktion. Kandinſky erreicht damit eine Weite und Unvoreingenommenheit dem Problem der Form gegenüber, die an das Ei des Kolumbus denken läßt. Es berühren ſich alſo Eyck und Kandinſky enger als Eyck und Liebermann. Das will uns paradox erſcheinen, gibt es doch viele, die in Kandinſky eine Überſteigerung des Impreſſionismus nach einer Seite hin ſehen, den Abſchluß der mit Seurat begonnenen Bewegung. Kandinſky meint das ſo, daß bei Eyck der innere Klang einer Darſtellung ſo wenig durch äſthetiſche Zutaten getrübt iſt, wie auf ſeinen Kompoſitionen der innere Klang getrübt iſt durch Gegenſtändliches. Der innere Klang iſt ihm das Entſcheidende, nicht aber die Frage: gegenſtändlich oder nicht. Er perſönlich empfindet ſogar ſeine Arbeiten erfüllt von Dingen, die auch eine Art materiellen Daſeins haben. Iſt denn der Gegenſtand, ſo fragt er, aus dem Bild vertrieben, wenn die Linie auf der Leinwand nicht mehr Mittel zur Abgrenzung eines Dinges iſt? Iſt die Linie nicht auch ein Ding? Es wird nur rein maleriſch, ohne die anderen Seiten, die es ſonſt beſitzen kann, gebraucht, in ſeinem inneren Klang. Eine Linie, befreit vom Zwang, ein Ding zu bezeichnen, fungiert ſelbſt als ein ſolches. Die Abſtraktion bedient ſich alſo auch einer Art Ding, und die größte Verneinung des Gegenſtandes und ſeine größte Behauptung bekommen wieder das Zeichen des Gleichniſſes. Es hat im Grunde keine Bedeutung, ob eine reale oder abſtrakte Form vom Künſtler gebraucht wird, da beide Formen innerlich gleich ſind. Die Wahl hat der Künſtler, der wiſſen muß, durch welches Mittel er am klarſten den Inhalt ſeiner Kunſt verkörpern kann.

Damit iſt die Schwierigkeit für uns noch nicht aufgehoben. Wir empfinden in den



Waſſily Kandinſky. Schwarzer Fleck. 1921.



Waſſily Kandinſky. Bunter Kreis. 1921.



Waſſily Kandinſky. Blauer Kreis. 1922.
Sammlung Dreyer, New York.



Waſſily Kandinſky. Weißer Zickzack. 1922.

abſtrakten Bildern Kandinſkys keinerlei Gegenſtandsbeziehung und die Freiheit der Linie, der Fläche, der Farbe iſt für uns heute zwar nicht unzugänglich, aber mit ihrem unmittelbaren Appell an unſere ſeeliſche Aktivität doch noch mehr als ein äſthetiſches Problem. Es geht den meiſten auch jetzt noch ſo, daß ſie wie der Durchſchnitt der Konzertbeſucher eine momentane Beſchwingtheit verzeichnen und ſchon nach einer Stunde ratlos ſind, wenn ſie darüber Rechenſchaft geben ſollen. Was Kandinſky gerade will, die Ordnung, die Freiheit vom Zufall, die ja auch in einer Fuge oder Sonate iſt, wird in der Nachwirkung verdrängt durch ein Chaos von Erinnerungszufällen. Die Farbe hat noch den längſten Beſtand und manche glauben, dies ſei es überhaupt: Einſchmelzen der Welt in der Farbe, Weglaſſen des ganzen gegenſtändlichen Theaters zugunſten einer unbedingten Ausſprache in Farben. Der Zuſammenklang der Farben wird am ſicherſten aufgenommen und in ſeinem Wert kontrolliert. Auch ohne im einzelnen die ſymboliſche Bedeutung zu kennen, die Kandinſky jeder Nuance zuſchreibt, iſt uns beinahe ohne weiteres klar, warum ein Bild „Schwarzer Rand“, „Roter Fleck“, „Weißer Zickzack“, „Offenes Grün“ heißt. Der Sinn farbiger Zuſammenhänge hatte ſtets ſchon, auch losgelöſt von den Gegenſtänden, eine Geltung und es fiel farbenempfindlichen Menſchen nie ſchwer, einen Memling etwa auch einmal rein als farbiges Phänomen zu erleben. Kandinſky komponiert nur ausſchließlich darauf hin, ſo und nicht anders ſehen zu laſſen und tut dies unter Zuhilfenahme der ausdrucksvollen Form. Daß die Wirkung der Farbe nicht nur von dem Vorhandenſein anderer Farben, ſondern gleichzeitig von ihrer Umgrenzung und der Linienſtruktur der Umgebung abhängt, daß andererſeits die Form durch das Koloriſtiſche bedingt wird, dies Wiſſen iſt die Vorausſetzung für den geſetzmäßigen Aufbau eines ſolchen Bildes. Nur iſt die Zahl der Kombinationsmöglichkeiten dabei ſo groß, daß die Geſetzmäßigkeit ſich nie wiederholt und wir ſie deshalb kaum ſpüren. Immerhin, eine ſo oder ſo verlaufende Linie hat auch ſonſt eine Bedeutung. Eine Sinuskurve z. B. iſt eine Gekrümmte, deren Sinn für den Mathematiker ohne weiteres ablesbar und in einer Formel mitteilbar iſt, und die er, wo ſie in der Natur vorkommt, ſofort wieder erkennt. Nicht anders iſt es mit dem Dreieck, dem Viereck, dem Kreis, der Durchſchneidung zweier oder mehrerer Geraden, ihrer Beziehung zur Gekrümmten, der Umſchließung eines Formenenſembles durch eine größere Form. Kandinſky hat einmal wochenlang ein Bild nicht zu Ende malen können und die Löſung erſt dann gefunden, als ihm ein weißer Rand als Umfaſſung eingefallen war. Wir ſtehen vor dieſen Bildern, wiſſen um ihre Entſtehung und rechnen doch nicht nach. Die Einfühlung, die Wertung wird allmählich durch die langſam ſich entwickelnde Kultur des rein maleriſchen Sehens von ſelbſt kommen oder gar nicht. Gegen alles Verſtandesmäßige in der Kunſt lehnen wir uns aus Inſtinkt auf. Kandinſky hält das zwar für ein Vorurteil. Die viel gefürchtete Gehirnarbeit in der Kunſt ſei nicht gefährlich, nicht mal ihr Übergewicht über den intuitiven Teil des Schaffens. Das Unbewußte ſei bei uns noch zu groß. In weiter Zukunft werde das Kunſtwerk vielleicht durch Errechnung geſchaffen. Er ſelbſt ſei noch nicht ſo weit und ſchaffe die Formen gefühlsmäßig; ſie kämen von ſelbſt zu ihm oder ſie bildeten ſich im Verlaufe glücklicher Arbeitsſtunden. Aber er habe begriffen, daß Selbſtkontrolle und Selbſtkritik nötig ſei, um große Arbeiten zu ſchaffen, die eine tagelange gleichmäßige Spannung erforderten. Der Betrachter nimmt die Formen durch das Gefühl auf, empfindet das Ganze des Bildes als eine künſtleriſche und zugleich menſchlich belangvolle Angelegenheit. Setzt er es zu dem ihm angeborenen Umkreis der Werte in Beziehung, iſt es ein Fenſter in die Welt abſoluter Geltung, gibt dieſe Vorſtellungswelt Aufſchluß über Zuſammenhänge, die noch vor uns liegen? Jeder kann dieſe Fragen vorläufig nur von ſich aus beantworten. Vor unfarbigen Reproduktionen wird man ſchwerlich eine Antwort finden, vor den Originalen aber will es mir ſcheinen, als ſei hier eine Sprache entſtanden, die ohne Zuhilfenahme irgendwelcher äußeren Mittel das geiſtige Leben eines Menſchen in einer Art Geheimſchrift enthielte. Bei Kan-

dinsky geht lediglich der Zustand einer inneren Spannung in die Form des Bildes ein. Eine vorschöpferische Stimmung ist da, wie etwa beim Dichter ein rhythmisches Gefühl, von dem er zunächst noch nicht weiß, in welchem Gefäß er es auffangen wird. Diesen Zustand schöpferischer Bewegtheit leitet Kandinsky nicht über ein Vorhandenes, sondern teilt ihn direkt mit, indem er den Wert der Farbe und der Form als ausreichend genug empfindet, um sich durch sie auszusprechen. So wie der Dichter A. Stramm ohne Syntax (den naturgegebenen Zusammenhang der Sprache) schrieb und die Deutung dem Leser mitüberließ. Es ist eine unheimliche, latente, durch Gegenkräfte für den Moment des Bildwerdens zur Ruhe gekommene innere Bewegung in den Bildern, ein symbolisches *παντα ῥει.* Alles ist Bewegung und wirklich ist nur, was unbedingt, unmittelbar ist, die Wachheit des schöpferischen Selbst.

Unlösbar bleibt zunächst trotz alledem die Frage: kann eine Linie, ein Dreieck, ein Kreis, eine Farbe wirklich Inhalt sein, wie Kandinsky es will? Sind diese Elemente nicht zum mindesten gleichzeitig Formen, sozusagen Formen a priori? Sind aber überhaupt Formen a priori in der Kunst möglich? Ist Form unmittelbar, besteht ihr Wesen nicht vielmehr in der Abwandlung, der Umformung? Ist Form nicht am stärksten, am beziehungsreichsten, am erfülltesten, wenn sie am mittelbarsten ist? Ist absolute Kunst also nicht Formung auf Grundlage der Form, also eine Kunst in der zweiten Potenz? Daß es sich trotzdem um Kunst handelt, würde damit nicht bestritten (mit der Malerei bis Cézanne hat sie natürlich nichts zu tun), und die allgemeine Vorstellung von Kunst wäre zur Vermeidung von Mißverständnissen um ein Kapitel zu erweitern. Diese Fragestellung erscheint mir wichtiger als ein begeistertes Ja oder Nein. Nichts ist leichter, als sich in einem solchen Falle pro oder contra zu ereifern, nichts aber auch unverantwortlicher.

Bei den ersten Bildern der abstrakten Periode geht es einem so, wie wenn man in einem fremden Land reist, dessen Sprache man gar nicht oder unvollkommen versteht: man glaubt dauernd Worte seiner eigenen Sprache zu hören. Man denkt vor den Arbeiten von 1911—13 an Vegetabiles, Metereologisches, glaubt Bäume, Wasser, Nebelballungen zu sehen, aber bei scharfem Hinsehen zerfließen die Vorstellungen. Erinnerungen daran sind aber als leise Trübungen des inneren Klanges fühlbar (s. Improvisation 23 und 30). Von „Komposition 7" existiert im Germanischen Museum in Nürnberg ein Entwurf (aquar. Zeichnung), der einen wertvollen Einblick in die Art des Schaffens gibt; die Skizze enthält in Andeutung alles, was die Ausführung bringt, sogar die Struktur mit einer vollkommenen Genauigkeit, dabei sieht man dem fertigen Bild die Exaktheit der Vorbereitung nicht an. Bis 1921 folgen Arbeiten, die in schwellenden Formen und Farben, in auf- und abebbenden Verbindungen den wechselnden inneren Klang seiner Erlebnisse weitertragen. Das Formniveau ist oft unausgesprochen, oft kompliziert, von großer Feinheit in den Abstufungen, von hohem ästhetischen Reiz. 1921 klärt sich das Formbild, es wird scheinbar leerer, in Wahrheit fester. Der „Bunte Kreis" enthält schon geometrisch bestimmbare und ausgesprochene Formen, greift über nach den Arbeiten von 1922—24. 1922 ist ein Übergangsjahr. „Weißer Zickzack" nähert sich kubistischen Versuchen, der „Blaue Kreis" (1922) ist der Auftakt zu den konstruktiven Arbeiten, die seit Anfang 1923 ohne Unterbrechung das Werk fortsetzen. Diese letzten Arbeiten sind von einer zwingenden Struktur und einer Männlichkeit, die das Vorausliegende schwächer erscheinen läßt. Die mathematischen Formen überwiegen dementsprechend eindeutige einfache Grundgefühle. Die Mittel sind dabei nicht gröber, eher feiner. Farbendurchleuchtungen, Formverschränkungen tauchen auf, von denen Kandinsky vorher nichts wußte. Was als Bewegendes dahinter steht, hat sich nicht geändert, erscheint nur gereifter. Bezeichnungen wie „Offenes Grün", „Schwarze Begleitung", „Schweres Fallen", „Helle Klarheit" weisen darauf hin, daß Kandinsky heute auch ohne musikalische Analogien auskommt und bei der endgültigen Gestaltung seiner Kunstlehre ein großes Stück vorwärts gekommen ist.

Der letzte Schritt scheint ihn seinem Ziel sehr nahe gebracht zu haben und es ist



Wassily Kandinsky. Kreise im Kreis. 1923.



Wassily Kandinsky. Nr. 247. 1923. Sammlung Schwarz, Berlin.



Waſſily Kandinſky. Durchgehender Strich. 1923.



Waſſily Kandinſky. Gelbe Spitze. 1924.

nicht unmöglich, daß die Atmoſphäre des Staatlichen Bauhauſes in Weimar, wo Kandinſky ſeit über zwei Jahren unterrichtet, dieſe Entwicklung beſchleunigen half. Die ſynthetiſche Arbeit in dieſer Kunſtſchule, die Vereinigung von Kunſt, Wiſſenſchaft und Induſtrie befruchtete einen Menſchen wie Kandinſky doppelt, der von jeher den ganzen Inhalt des Lebens berückſichtigte (vgl. ſeine organiſatoriſche Tätigkeit auf dem Gebiete des geſamten Kunſtbetriebs in Rußland während der Revolution). Aufgaben, an denen verſchiedene Künſte teilnehmen, treten an ihn heran und erweitern den Reichtum ſeiner kompoſitoriſchen Ideen. Er bekommt den Auftrag, mit ſeinen Schülern den Seitenaufgang des Bauhauſes auszugeſtalten, und über der überzeugenden Sicherheit der Löſung vergißt man faſt ihre Neuartigkeit. Es will ſcheinen, als bekämen im Raum alle Abſtraktionen ihren wahren Sinn, als hätten ſie von jeher eine Sehnſucht gehabt, aus dem Tafelbild herauszutreten und ſich dort auszuleben, wo der Bau, der geſtaltete Raum (in der Kunſt das Wirklichſte und das Abſtrakteſte zugleich) auf eine Organiſierung der Fläche wartet. In der Vereinigung der Künſte beim Bau dürfte der Kunſt Kandinſkys eine erhebliche Rolle zufallen. Ein ſolche Aufgabe würde ſeiner Intuition keinen Zwang antun, wohl aber durch die konkrete Baſis ſie befruchten. Wenn ein monumentales Werk durch die Vereinigung der eigenen Kräfte verſchiedener Künſte im Bauhaus entſtehen ſollte, dann würde Kandinſky ſich vor lohnende Aufgaben geſtellt ſehen. Der Weg, den er geht, wird andere Wege nicht ausſchließen, denn auch der Fall Kandinſky verträgt unter gar keinen Umſtänden eine Verallgemeinerung, aber er wird beſtimmt vorgeſchrieben ſein von dem Gefühl der notwendigen Zuſammengehörigkeit der Künſte im Bau.



Rudolf Großmann.

Die unbekannte Renée Sintenis

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln[1] — *Von HANS SIEMSEN*

Je seltener der „bon sens", das gefühlsmäßig sichere Urteil, je allgemeiner die Unsicherheit in Dingen der Kunst, desto begeisterter wird in „Richtungen" und „Ismen" eingeteilt, in Schubfächer und Rubriken. Jeder Künstler kriegt sein Fach. Und ist er erst rubriziert, dann macht er dem Kenner keine Schwierigkeiten mehr. Picasso? Das ist der Kubist! Basta! — Rudolf Levy? Der Matisse-Schüler, der immer Stillleben malt. — Renée Sintenis? Das ist die Bildhauerin, die „die reizenden kleinen Tiere" macht. „Königin der Kleinplastik" — damit ist Renée Sintenis rubriziert und festgenagelt. Alle Welt kennt sie, alle Welt weiß, daß sie „die reizenden kleinen Tiere" macht.

Muß gesagt werden, daß solche Rubrizierung immer falsch ist, daß sie (und das ist eigentlich schlimmer) immer nur halb und nur ganz äußerlich wahr ist? Daß sie nicht dazu beiträgt, einen Künstler kennen zu lernen, daß sie im Gegenteil diese Kenntnis verhindert?

Wer in Picasso den Kubisten sieht, kennt ihn kaum. Wer von Renée Sintenis sagt „Das ist die, die die reizenden kleinen Tiere macht", kennt sie nicht, kennt sie (was schlimmer ist) ganz falsch.

Klein ist an diesen Kleinplastiken nur das Format. Innerlich sind sie nicht nur groß gesehen und groß geformt, sondern oft gerade das, was man monumental nennt. Attribute wie „reizend" und „niedlich" geben also eine völlig falsche Vorstellung. Nippsachen sind das nicht. Im Gegenteil! Wenn man sich diese Bronzen aus ihrem kleinen Format in ein größeres (fast oder ganz lebensgroß) übertragen denkt — so wird man in Europa heute kaum irgendwo Figuren finden, die mehr in den Park, in den Garten, unter den freien Himmel gehörten, als diese der Renée Sintenis.

Für die sogenannte Kunstpflege in Deutschland ist es bezeichnend, daß bisher nur ein einziger Mäcen dies Experiment versucht hat. Das lebensgroße Fohlen in Frankfurt a. M. zeigt, wie es gelang.

In den öffentlichen Gärten Deutschlands, auf den Plätzen, in den Stadien steht noch nicht eine Figur von Renée Sintenis. Und wie herrlich würde neben den üblichen Floren, Heben und Brunnenmädchen zum Beispiel ihre „Daphne" stehen! Wie schön müßte es sein, wenn am Eingang irgendeines Stadions einer ihrer (bisher nur radierten Jünglinge zu Bronze würde.

Die menschlichen Figuren von Renée Sintenis (die „Daphne", die „Indianerin", die „Harpye", die radierten Jungens) sind merkwürdigerweise viel weniger bekannt als ihre Tiere. Sehr zu Unrecht! Sie zeigen die gleichen Qualitäten wie ihre Tiere, die gleichen Eigenschaften, die gleiche Gesinnung — nur noch eindringlicher und vielleicht erstaunlicher. Diese Daphne, diese Jungens sind der Natur, einer heidnischen, animalischen Natur so nahe, wie ihre Tiere. Sie sind den Hunden, den Fohlen, mit denen sie spielen, näher verwandt als uns verdorbenen Europäern. Sie sind unschuldig. Wie die Tiere.

Und dann ist da noch die ganze andere, vielleicht noch unbekanntere Hälfte ihres Werkes: die Porträts.

Ich verzichte darauf, sie zu rubrizieren und ihnen eine Stelle im deutschen Pantheon anzuweisen. Auf sie hinzuweisen, auf sie — d. h. auf die „unbekannte Renée Sintenis" — ist der Zweck dieser Zeilen und der ihnen beigegebenen Abbildungen.

[1] Die Reproduzierung der Abbildungen erfolgt mit Genehmigung der Galerie Flechtheim.



Indianerin. Bronze.
New York, Metropolitan Muſeum.



Daphne. Bronze.
Berlin, Nationalgalerie.

Renée Sintenis.



Selbstbildnis. Stucco. Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Knabenkopf. Stucco. Berlin, Galerie Flechtheim.

Renée Sintenis.



Der ſchwediſche Tänzer Jean Börlin. Bronze. Rotterdam, Boymans Muſeum.



Der Dichter Joachim Ringelnatz. Stucco. Wien, Staatsgalerie.

Renée Sintenis.



Tsugouharu Foujita. Japanerin.



Tsugouharu Foujita. Stadttor.

Tſugouharu Foujita

Von PAUL COHEN-Portheim
Mit 9 Abbildungen auf 5 Tafeln

Seit langen Jahren gab es, meiner Empfindung nach, keine intereſſantere Erſcheinung unter den jungen Künſtlern als den jetzt in Paris von einem vorläufig noch kleinen Publikum hochgeſchätzten Japaner Tſugouharu Foujita. Nicht nur, daß er ein großer Könner und ein origineller Künſtler iſt, macht ſeine Bedeutung aus, ſondern die Tatſache, daß er den Beginn von etwas noch nie Dageweſenem darſtellt: er iſt der erſte Maler, der weder Oſtaſiate noch Europäer iſt, ſondern der aus beiden Traditionen etwas Neues gebildet hat. Er iſt der Erfinder einer Weltſprache der Malerei.

Er ſelbſt iſt weit entfernt davon, ſie zu ſuchen. Er iſt überhaupt (endlich wieder einmal!) ein Maler, der gar keine Theorien hat und gar keine Richtung. — Nachdem er die Akademie in Tokio abſolviert hatte, in der Unterricht ſowohl in „europäiſcher" als auch in „japaniſcher" Malmethode erteilt wird, kam er, noch ganz jung, vor 14 Jahren nach Paris, das Japanern ſo gut als Europäern oder Amerikanern als das Mekka der bildenden Künſte galt.

Es war die Zeit, in der der Ruhm der Impreſſioniſten auf der Höhe ſtand, während Matiſſe und Cézanne die Leitſterne der jüngeren Generation waren und der Kubismus die neueſte Mode. Man ſah damals viele Bilder von Japanern, die ſich durch nichts von denen ihrer europäiſchen Kollegen unterſchieden: à la Monet, à la Cézanne, à la Matiſſe und à la Picaſſo. Es war traurig zu ſehen, wie ſie mit Begeiſterung ihre eigene, herrliche Tradition über den Haufen warfen, um blindlings Europäer und mittelmäßige Europäer zu werden. Zweifellos hing das mit der damals in Japan allgemeinen Bewunderung europäiſcher Technik und europäiſcher Methoden zuſammen, die man ſich mit unheimlicher Geſchwindigkeit zu eigen machte. Zu dieſer Zeit war (die Abb. S. 272, ein Bild aus dem Jahre 1913, zeigt es) Foujita ganz und gar Japaner.

„Man muß alle Methoden verſucht haben," ſagte er mir. In der Tat ſieht man aus ſeinen ſpäteren Arbeiten, daß Europa bald begann, Einfluß auf ihn auszuüben. Er lebte in Montparnaſſe, verkehrte mit Picaſſo und Bracque, hörte und ſah und arbeitete. Aus dieſer Zeit datieren die Landſchaften, die hier abgebildet ſind. Der japaniſchen Linienkunſt geſellte ſich das dem Oſten unbekannte Gefühl für Volumen.

Allmählich bildete Foujita eine eigene Öltechnik aus, er erwarb ſich durch jahrelange Arbeit Kenntnis des menſchlichen Körpers, und ſeit zirka drei Jahren ſteht er als Meiſter da. Was zunächſt die Technik anlangt, ſo iſt ſie etwas ganz Neues. Ob in Öl oder in chineſiſcher Tuſche, zeigen ſeine Bilder die fabelhafte, aus der Kalligraphie hervorgegangene Linienkunſt ſeines Landes. Kein Europäer iſt imſtande, den Umriß eines Körpers, eine Hand, einen Mund (ſiehe „Ruhende Frau" oder das „Selbſtporträt") mit dieſer unerhörten Einfachheit und Zartheit wiederzugeben. Wenigſtens kein lebender Europäer, denn es gibt niemand, der Holbein näher ſtünde! Aber dieſer Linienkunſt geſellt ſich eine unglaublich ſubtile Modellierung (auf den Abbildungen geht ſie leider ſehr verloren), die ganz europäiſch iſt. Die ans Märchenhafte grenzende Kunſt des Details kann man am beſten an den Stilleben ſtudieren. Man denkt an Hokuſai, man denkt aber auch hier an Holbein, dieſe Dinge haben dieſelbe S e l b ſ t v e r ſ t ä n d l i c h k e i t, die nur der ganz großen Kunſt eigen iſt: ſie könnten gar nichts anderes ſein, als ſie ſind, iſt die Empfindung, die ſie auslöſen. Und wie verwandt ſind ſie trotzdem geiſtig den neuen europäiſchen Beſtrebungen; wieviel Fäden laufen zu Matiſſe, zu Bracque und zu den Dadaiſten! Das iſt, wie geſagt, keine japaniſche Kunſt mehr, noch weniger eine Nachahmung europäiſcher Kunſt; das iſt eine neue Kunſt, die in der ganzen Welt zu Hauſe iſt. „Man hat ſich ſehr lange über mich luſtig gemacht, weil ich ſo unmodern war," ſagt Foujita mit ſtillem Lächeln. Er iſt ſeinen eigenen Weg gegangen, hat überall gelernt, und iſt ſo er ſelbſt geworden. Etwas einziges ſollte man meinen —

wenn nicht die Nachahmer wären! Denn Foujita hat schnell Schule gemacht, und heute gibt es in Paris bereits fünf oder sechs Japaner, die à la Foujita malen! Eine Schule ist im Entstehen, und ich glaube nicht, daß sie sich auf japanische Jünger beschränken wird. Und wie immer wird zunächst das Äußerliche kopiert.

Foujitas Bilder sind monochrom. Ein äußerst zartes, unglaublich abwechslungsreiches Grau (von Schwarz bis Weiß reichend), und hier und da ein sehr subtiler Farbfleck. Das kann man nachmachen. Wenn er in Öl malt, so benutzt er eine selbst präparierte Leinwand von fast porzellanartiger Glätte und Weiße (wie die europäischen Primitiven). Auch das läßt sich imitieren. Aber man soll nicht zu hart sein! Um diese strenge Kunst zu imitieren, muß man zum mindesten ein sehr, sehr guter Arbeiter sein und das Handwerk gründlichst kennen. Das ist so selten geworden, daß man Foujita nur recht viel Imitatoren wünschen kann! — Und wahrscheinlich wird er selbst dann ganz anders sein, denn er arbeitet ständig an sich.

Eine seiner neuesten Arbeiten ist die hier reproduzierte Tuschzeichnung „Schlafende Mädchen“, und sie ist eine der allerschönsten. Utamaro fällt einem ein, mehr noch aber Lionardo, denn hier tritt zu allem anderen ein geheimnisvolles Seelenleben — das ihm niemand nachmachen wird.

Man sollte sich bemühen, seine Bilder bald in Deutschland vorzuführen.



Rudolf Großmann.



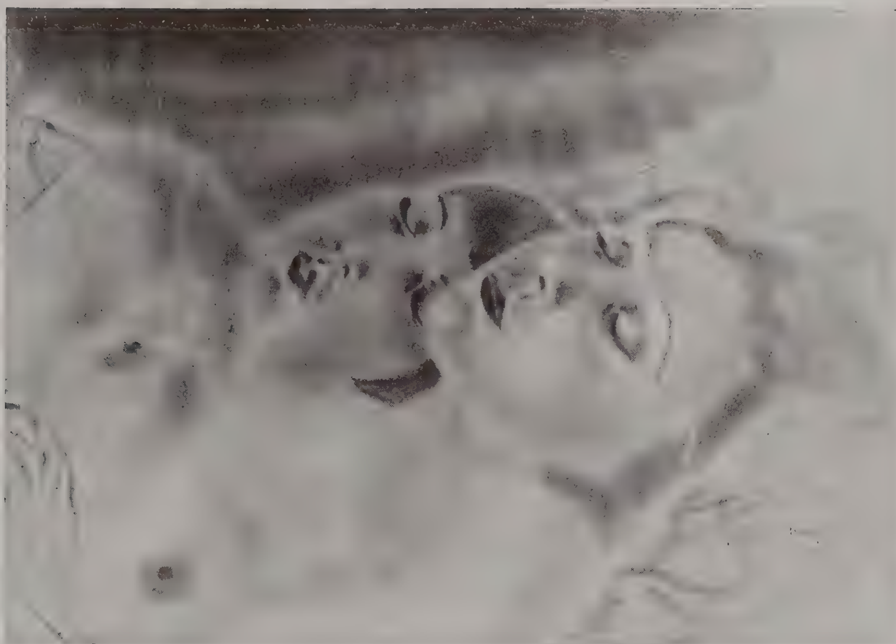
Tsugouharu Foujita.
Weiblicher Akt.



Tſugouharu Foujita. Pariſer Vorſtadt.



Tſugouharu Foujita. Ruhende Frau.



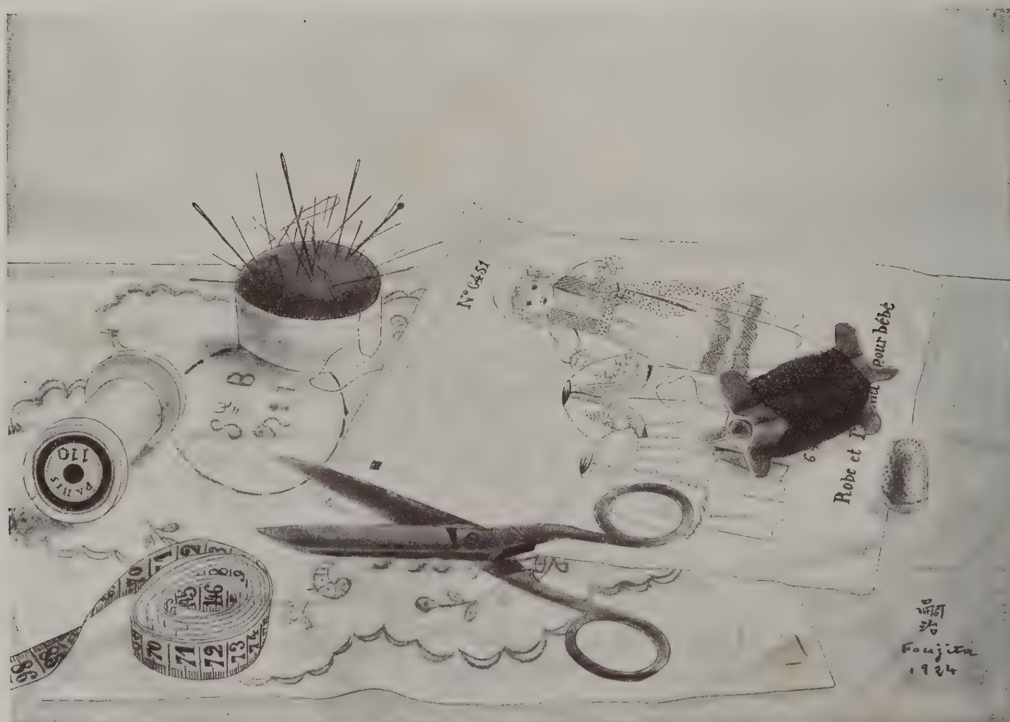
Tsugouharu Foujita. Schlafende Mädchen.



Tsugouharu Foujita. Selbstporträt.



Tsugouharu Foujita. Halbakt.



Tsugouharu Foujita. Stilleben.

Otto Dix

Von WILLI WOLFRADT | Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln[1]

Otto Dix iſt ein künſtleriſches Elementarereignis: ein unwiderſtehliches Hervorbrechen urſprünglicher, ausgehungerter Wirklichkeitsinſtinkte, — ein autodidaktiſches Sich-hinwegſetzen barbariſcher, grimmig-luſtiger Energien über die normale Idealität der Ziviliſation und der Ateliers, — ein rapides Erobern der Situation vermöge der Schlagkraft primitiver, ungenierter Genialität. Ebenſo erſtaunlich das Weſen dieſer abenteuerlichen Erſcheinung wie der Schritt, den ſie am Leibe hat. Die Selbſtverſtändlichkeit iſt das alarmierend Außerordentliche, — die Selbſtverſtändlichkeit ſchroff zupackender Geſtaltung, der das Äſthetiſche völlig ſchnuppe iſt, die Selbſtverſtändlichkeit des Durchdringens. In kraſſeſter Unmittelbarkeit, jenſeits von allem kunſtgerechten Betragen, mit ſchreiender Schaubudendeutlichkeit manifeſtiert ſich der harte Wahrheitswille eines ſtupenden, unausweichlich treffſicheren Schilderns. Der heftigen Vitalität des Ausdrucks entſpricht eine rebelliſche Luſt am ſchrill Stofflichen. Elementar iſt dieſer Realismus, elementar die frenetiſche Tatkraft des Schaffens, elementar das Einſchlagen dieſes Outſiders in die Moderne. —

Als Sohn eines Eiſenarbeiters iſt Dix 1891 bei Gera geboren; die prachtvolle Aufſäſſigkeit und Ungeſtutztheit ſeiner Natur iſt proletariſches Erbteil. In der Lehre bei einem Dekorationsmaler, bei Profeſſoren in Dresden, vielleicht bei Karl May. Und ſehr nachdrücklich: in dem grauſigen Panoptikum Krieg. Alſo eine vorzügliche Ausbildung.

Dix iſt ſehr aufrichtig und kann es noch weit bringen. Er ſpricht nicht viel und entwickelt kein künſtleriſches Programm, was doch immer ſo gemütlich iſt; er hat nur ein paar vierſchrötige Worte und Bewegungen und ſchafft gefährlich ſtumm wie ein Trimmer. Ein ſcharfes Geſicht, eine wie im Unmut drohend zuſammengezogene Stirn, unter der ſchmale Blicke lauern. Die faſſen die Wahrheit hart, mit Todesverachtung und grauſamem Vergnügen.

Schon 1913 blickt Dix ſo aus quattrocentiſtiſch ſtiliſierten Selbſtbildniſſen, die bei entſetzlich roher Faktur feſſeln durch die ungewöhnliche Intenſität der Züge und die zeichneriſche Feſtigkeit. Wie merkwürdig berührt es, ihn hier mit entſchloſſener Jünglingsmiene in Florentiner Dreß vor einer Lilienwand oder mythologiſchen Szenerie zu erblicken! Die Kuliſſen ändern ſich gründlich. Dann ſteht Dix etwa mit herriſch-betriebſamem Geſicht und tiptop mitten in einem Tanz-Veſtibül zwiſchen verführeriſchen Büſten und Friſuren, in der Fauſt wie eine Peitſche den Telephonhörer, und hinter ihm ſpektakelt feixend ein Nigger auf der Jazzmaſchine. Oder er trabt in feierlichem Zylinder mit dem wackern Trauergeleite neben einem langen, ſchwarzen Sarg durch teilnahmsloſe Straßen. Oder aber er pflanzt ſich breit neben das ſplitternackte Modell ins Bild, mit dem kalten Ausdruck eines Viviſektors, in abſoluter Unbeirrbarkeit und Sachlichkeit. Nicht die Situationen als ſolche ſind das Tolle daran, ſondern der klirrende Spuk eines extrem hochgeſpannten (und nie karikaturiſtiſch explodierenden) Realismus, in deſſen Ironie ſich der Künſtler einbezieht, ohne mit der Wimper zu zucken. Wenn ſich etwa Böcklin mit dem Tod im Nacken konterfeit, ſo bleibt es eine ſinnig-harmloſe Attitüde, verglichen damit, wie ſich Dix in dieſen Selbſtporträts als Partner eines (durch äußerſten Illuſionismus) radikal desilluſionierten Lebens erbarmungslos objektiviert.

In Dix wirkt ſich dämoniſche Kraft unbändig aus, deren draſtiſches Erlebnis ſich zwar einen ganz eigenen, entſprechend renitenten Stil geſchaffen hat, ohne doch je auf ein Ausdrucksrezept ſich feſtzulegen. Seine ſchöpferiſche Unbeſchränktheit ſteht in deutlichem Gegenſatz zu dem eng definierten Schaffen des Problematikers, der beſtimmte formale Möglichkeiten geſtaltend ergründen will. Dix entzündet ſich am Gegenſtand,

[1] Die Abbildungen mit freundlicher Erlaubnis der Kunſthandlung Karl Nierendorf, Köln.

an der geilen Fülle der Revue Leben. Freilich reagiert er nicht naiv auf das Sichtbare, verströmt seinen violenten Darstellungswillen nicht in folgsamer Einfühlung, sondern unterwirft die Inhalte einem kritischen Sinn seines Ultrarealismus. Etwas Subjektives — der Trieb, das wüste Tingeltangel und die hold maskierte Schreckenskammer unserer Welt erschütternd unverblümt zur Schau zu stellen — saugt sensationelle Stofflichkeiten heran. Die expressive Aktivität dieses Schaffens drängt zu den Inhalten und läßt alle stilistischen und technischen Möglichkeiten zunächst offen. Dix hat früher wuchtige Landschaften, schwärmerische Idyllen gemalt, es gibt mikroskopische Realstudien, sogar eine Nietzsche-Büste aus seinen Anfängen. Noch heute, da die Sicherheit der Intentionen außer jedem Zweifel steht, ist diese Produktion derartig vielschichtig und mannigfaltig, daß man es nicht wagen kann, ihr in irgendeiner Hinsicht Grenzen zu stecken. Im Augenblick begeistert ihn sein Kindchen, und sein harter Stil wird zartklare Durchsichtigkeit, indem er es malt, radiert, zeichnet. Man kann sich bei Dix auf Alles gefaßt machen, — und wird doch noch seine Überraschung erleben. Er braucht den weiten Spielraum und hat die Extravaganz im Blute. Nach dem Kriege verschlug es ihn zu den Dadaisten, methodischen Bekennern des Unfugs, die alles Würdige durch ironisches Tamtam haranguierten. Im Sinne dieser künstlerischen Trapezanarchisten hat Dix aus Staniol und sonstigem Schund allerlei mordsmäßiges Zeug, knalligbunten Überkitsch, Feerien in Matrosengeschmack fabriziert. George Grosz muß ihm Entscheidendes gegeben haben, obwohl er nur ganz vorübergehend die Handschrift beeinflußt hat. Aber die Macht seines Vorbilds ist bis heute bei Dix spürbar, in dessen Arbeiten die Analyse auch immer noch wieder auf klare Dadaismen stoßen kann. Selbst den Unabhängigsten bestimmen die Erlebnisse, reißen Strömungen in ihre Richtung hinein. Von Nachahmung einer Manier aber war bei Dix niemals die Rede. Auch Grosz ist bei weitem definierter als der nun völlig autonom neben ihm stehende Dix, gewiß nicht formalistisch, aber politisch, — ein Spezialist gegenüber der unausahnlichen Vielfältigkeit thematisch und technisch frei verfügender Bravour. Heute Beider Leistungen aneinander zu messen — wie oft geschieht — ist müßiges Beginnen: freuen wir uns, daß wir zwei solche Kerle haben! —

Dix hat einmal schöne Blumen gemalt — vielleicht kann er es wieder einmal. Jetzt wäre ihm deren Leben wohl zu still und freundlich. Zwar sah man kürzlich eine Tortenapotheose von ihm, eine einzige zuckersüße Herrlichkeit wie aus einem Bilderbuch für ganz artige Kinder, und drüben schwebte ein kleiner Putto-Konditor. Aber das war ein parodistischer Wunschtraum. Dix hat überhaupt einen Heidenspaß damit, sich und uns die Genüsse dieser Welt in all ihrer effektvollen Pracht auszumalen: die Poesie des Sonntagspaziergangs ins Grüne, die blendenden Wunder des Zirkus, die prangende Anmut der tätowierten Dame und die Freuden des Bordells. Es ist ein Stück Romantik dabei, irgend eine rebellische Sehnsucht nach vulgären Belustigungen und Kitschorgien, nach ehrlichen Reißern und schundigem Konfekt, — in Reaktion gegen Vornehmheit und Kultur und allen komplizierten Schwindel. Diese Inversion des Geschmacks liegt wohl überhaupt in unserer Zeit, entspricht zudem der allgemeinen Vorliebe für Dissonanzen und Kontraste; bekommt oft auch einen sozialpathetischen Nebensinn. Speziell in der erotischen Sphäre gibt es diese Flucht in die Primitivität, ins Ordinäre. Ihre Sentimentalität wie ihr Zynismus finden in der ganzen jüngsten Dichtung Widerhall; in tragischer Großartigkeit wird sie produktiv bei Wedekind. Die „Büchse der Pandora" wirkt fast gedämpft und versöhnlich neben den furchtbar burlesken Hurenbildern von Otto Dix, neben dem folternden Rigorismus seiner Schilderung. Aber kein zweiter wohl ist an dessen geisten Voraussetzungen so direkt beteiligt wie der fanatische Überwinder des bürgerlich Legitimierten auf dem Theater, der den Zirkus liebte, das Grelle, mit Peitschen Knallende, — der Jack den Aufschlitzer gewagt hat. Auch diese Hurenbilder sind grausam persiflierte Fata Morgana; es ist malerisches Gaudium dabei, das sich weidet an der wilden Phantastik verzweifelt herausgeschminkter Hexen, vielleicht



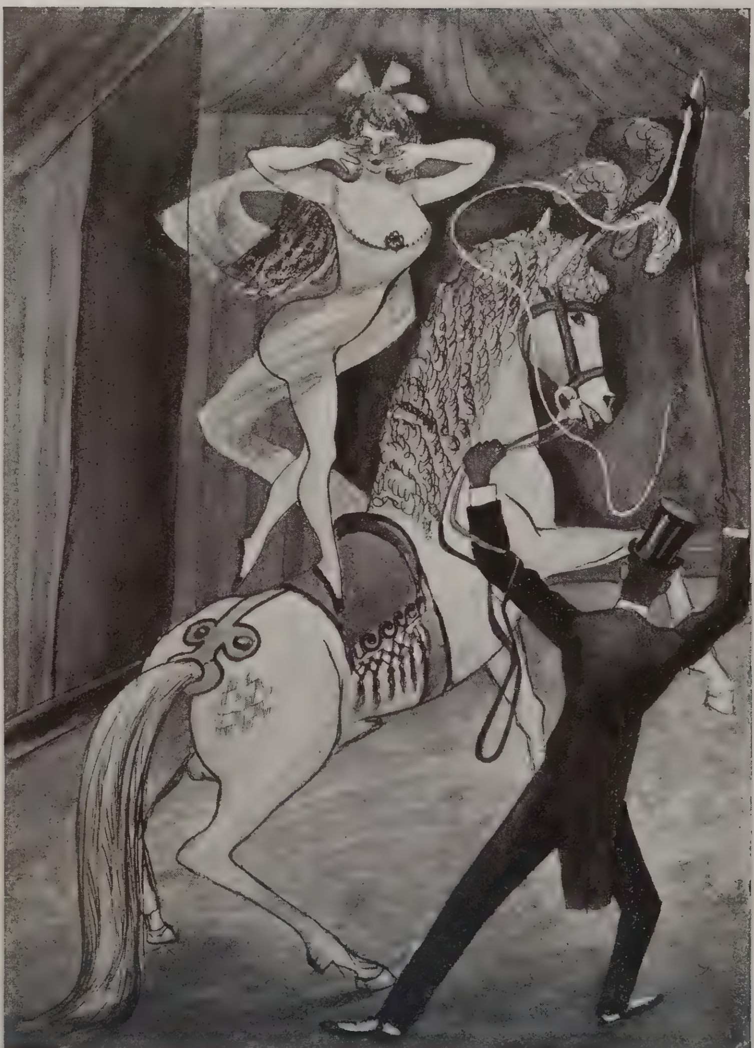
Otto Dix. Bildnis meiner Eltern.
Köln, Wallraf-Richartz-Museum.



Otto Dix. Tod und Auferstehung. 1922.



Kleines Mädchen. 1922.



Reitakt. Aquarell. 1923.

Otto Dix.

auch ein trotzig-extravagantes Sympathiſieren, — und zugleich ein kaltes Entſetzen, das ſich als Starrkrampf unretouchierter Ausführlichkeit auf die Leinwand überträgt.

Deutſchen Staatsanwälten iſt es vorbehalten geblieben, dieſe gräßlich den letzten Reſt von Illuſion zerſtörenden Darſtellungen für animierende Pornographie zu halten. Und zwar wurde als beſonders laſziv die detailgenaue, haarſcharfe Ausführlichkeit inkriminiert, die tatſächlich bei Dix oft bis ans abſolute Ende geht. Allerdings pflegt auf ſexuellem Gebiete nicht eben die reſtloſe Deutlichkeit anzureizen, — doch glaubte ſich der Ankläger auf das ſogenannte Normalempfinden berufen zu können, das durch derartig blasphemiſche Schamwidrigkeiten auf das ſchwerſte verletzt werde. — Hoffentlich! Iſt es überhaupt der mehr oder weniger bewußte Sinn künſtleriſchen Geſtaltens, das Normalempfinden zu erſchüttern, ſo ganz gewiß dieſes monſtröſen Anſchauungsunterrichts, dieſer ſchneidend kalten, ſcheinwerfergrellen, nichts erſparenden Veriſtik. Das brave Normalempfinden kommt mit den gräßlichſten Tatſachen friedlich aus und empört ſich nur, wenn man ſein feiges Phlegma nicht ſchont und ihm unmittelbar vors Geſicht hält, was es ignorieren möchte. Allerdings iſt jenes „Mädchen am Spiegel“ nicht lieblich zu betrachten: eine welke, dürre Dirne in Korſett und Hoſen ſchminkt ſich mit unſagbarem Grinſen für den Fang zurecht; man weiß nicht, was fürchterlicher iſt: das ſchlaffe Zoddeln der Brüſte, die horrende Unappetitlichkeit der präſentierten „Reize“, der funkelnde Hyänenblick aus dem Spiegeloval, — oder dieſe armſelige Koketterie billiger Spitzenkanten[1]. Oder wir werden in den „Salon“ geführt, wo um den Tiſch, prächtig aufgeſchirrt in bunten Hängerchen und fabelhaften Friſuren, die Schönen paradieren. Begegnet man dem wäſſrigen Blinzeln und ſchmatzenden Zulächeln des fetten Frauenzimmers ganz vorn, das anpreiſend ſein pralles Fleiſch patſcht, ſo überläuft es einen wohl kalt und heiß. Um den dicken Hals hängt dem Mädchen ein Medaillon mit einem hübſchen Geſicht, — das war ſie vielleicht ſelbſt einmal. Dieſe ondulierten Haartouren mit Backfiſchſchleifen über den ſtarr vermalten, krampfhaft frohen Grimaſſen, — dieſer Gute-Stuben-Trug des elenden Tiſchläufers, ſein Blumenmuſter, der Riß in der gleichgültigen Tapete! Nur in Schreckſekunden tödlicher Gefahr, in nächtlichen Angſtgeſichten nehmen wir Nebendinge, alltägliche Einzelheiten in dieſer unauslöſchlichen Schärfe und abſoluten Richtigkeit wahr, die uns aus dieſen Bildern anfratzt.

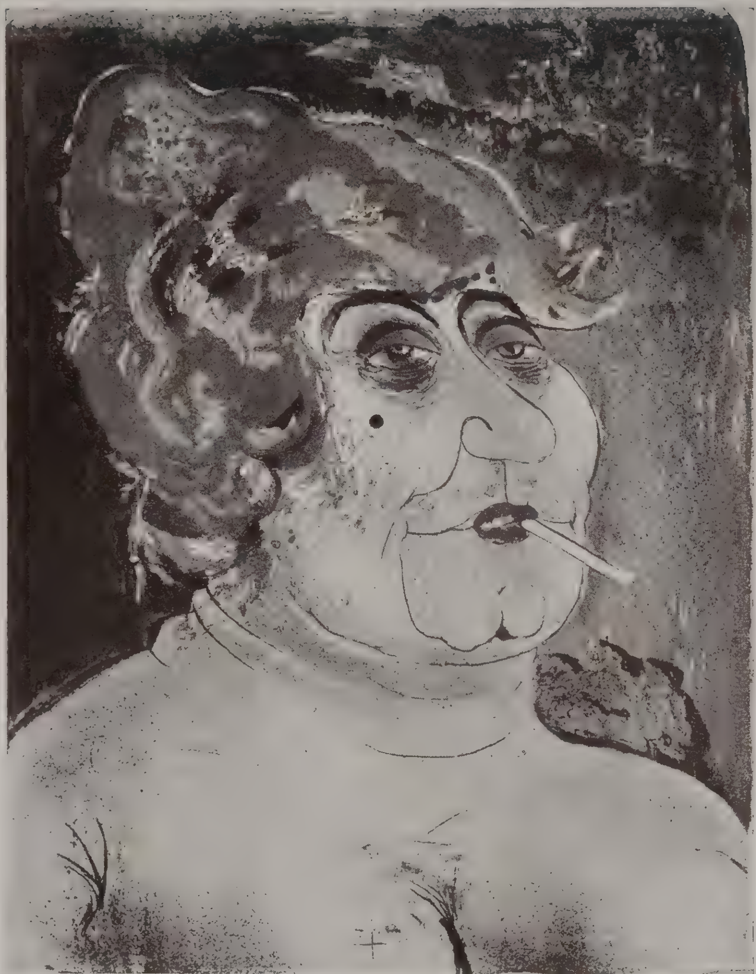
Die übliche Frage lautet, ob das nicht Tendenzkunſt ſei. (Dann wäre man ſie los, haha!) Dix iſt das bereits läſtig, er will es nicht wahr haben. Alſo in Kürze: erſtens iſt jede Kunſt tendenziös, — jede hat im Sinn, eine beſtimmte Erkenntnis zu ſtiften, den Menſchen zu löſen und in beſtimmter Richtung zu erweitern. Jede Kunſt proteſtiert gegen das Gewöhnliche, gegen die banale Wahrnehmung, — gleichviel, ob der Künſtler das eigens beabſichtigt oder nur unverſehens bewirkt. Dieſe hier proteſtiert darüber hinaus in den erbittertſten Ausdrücken gegen den Höllenbetrug und die Erbärmlichkeit der Realität, indem ſie ſie gründlich entzaubert. Wieweit Dix das bezweckt, hat wenig zu bedeuten, — entſcheidend iſt, ob wir aus den Bildern ſelbſt dieſen Proteſt vernehmen, indem wir ſie auf uns wirken laſſen. (Es iſt übrigens kaum vorſtellbar, daß der Autor derart ultimativer Geſtaltungen ſich deren Wirkung nicht genau bewußt ſei.) Allerdings erſchöpft ſich die künſtleriſche Kraft dieſer Bilder nicht in benennbar politiſchen Tendenzen, in Geſellſchaftskritik oder „Kampf gegen die Proſtitution“. (Formulierte Tendenz iſt ſchon phariſäiſch — und Dix iſt in jedem Zug wider das Phariſäiſche.) Aber da ja auch ein ſo betont politiſcher Zeichner wie Groß ſelbſtverſtändlich über ſeine Tendenzwirkung hinausreicht, ſo wäre für Dix überdies noch eine ſehr lebendige rein maleriſche Anteilnahme zuzugeben, die ſich in dem artiſtiſchen Reichtum ſeines Schaffens und z. B. in ſeiner beſonderen Dispoſition für das Porträt erweiſt.

Heute ſchon liegt ein in ſeinem inneren Umfange enormes Werk vor. Was gibt es

[1] Das „Mädchen am Spiegel“ war beſchlagnahmt und Gegenſtand eines Verfahrens gegen Dix; das Gericht entſchied ſich jedoch für den Künſtler und gab das Bild frei. Vgl. Abbildung.

da nicht alles! „Sonntagsspaziergang“: Vater, Mutter, die Kinder hübsch hintereinander in einer unsäglich stupiden Landschaft; Fritzchen macht seinem Frühlingsjubel Luft, indem er das Schmetterlingsnetz hochstreckt. Im Hintergrund krönend die Attrappe einer „Wolfsschlucht“ mit Wasserfallspülung. Th. Th. Heine hätte das schließlich so ähnlich machen mögen, — aber nicht diese lustlose Gehobenheit der vier vermickerten Gesichter. „Die Freuden der Seeleute“, in johlend bunter Bilderbogenprimitivität, gemalter Kutteldaddeldu. „Der Traum der Gymnasiastin“, deren Hellasvision als Ausgeburt der sexuellen Phantasie marmorkühl wollüstig nebelndem Rot entsteigt. Stumm gespannte Situationen im Café, an Straßenecken, — freche Larven und vampyrische Fratzen, Gesindel, mondäne Herren und bildschöne Frauen, komische alte Vogelscheuchen, traurige Kinder, Lemuren und Medusen. Zwischen all den gespenstisch flackernden Ausgeburten grausam schimmernd in duftigem Teint leere Damenunberührbarkeit. Ein Clown balanciert auf der Nase einen Tisch mit Flaschen, Braten, brennender Lampe, auf dem Hintern überdies einen Blumentopf, und trompetet dazu. In rosa Trikotpose auf adrett frisiertem Schimmelchen hold die blonde Elvira. Ein Lustmord; entsetzlich fahl ein Erhängter in der Ödnis getünchter Wände, Morgenrot kriecht durchs Fenster. Akte, blödes Fleisch, lächerlich sich blähend oder dumpf und schlaff. Die Kleinbürgerlichkeit ausgezogener Körper. Arbeiterfrauen halten in groben, harten Händen murklige Kinder empor, dürrbeinige, blutarme Geschöpfchen in Kleidern, die andre Kinder ausgewachsen haben. Und schließlich das Inferno des Krieges. —

Der Vielgestaltigkeit entspricht die virtuose Unbeschränktheit der Ausdrucksformen. In den Gemälden vorherrschend ein kruder, gellender Verismus, der die plastischen Werte metallisch scharf, grotesk isoliert und das Detail, das Materielle erschreckend präzis nachahmt. Ein ins Phantastische übersteigerter (nichts weniger als naturalistisch-treuer) Illusionismus, photographisch glatt und inquisitorisch streng, — peinigend in der lauten Vordergründigkeit, in der kraß-nüchternen Gemütsrohheit seiner Feststellungen, ein Gräuel sämtlichen Nuancenschlürfern, Qualitätsgourmands und behandschuhten Schöngeistern. Ein Affront gegen das Schmücke-dein-Heim. Von furchtbarer Spannkraft der optischen und faktischen Deutlichkeit, — wie Augäpfel, Wangenknochen, Schädel blank hervormodelliert, jede Falte eingraviert, Äderchen, Bartstoppeln, Schmutzflecke charakterisiert sind, ohne Auflösung der großen Form, ohne Zerstreuung der Intensität. Bildnisse gleichen Steckbriefen in ihrer aufhetzenden Sachlichkeit, die rücksichtslos alle „besonderen Merkmale“ protokolliert. Sie sind haarsträubend ähnlich und zudem von monomaner Überwirklichkeit der Erscheinung. In grüner Provinztheaternacht vor einer orgiastisch stukkierten Fassade der Maler Uzarski, borstig, mit krallig gespreizten, behaarten Händen. Ein anderer krebsrot, ins Violette schillernd, kokett die Hände in die blendende Taille gestemmt. Mit hochgekrempelten Ärmeln zwischen den Instrumenten und komplizierten Apparaten des Operationszimmers breit ein Arzt. Ein Herr mit seiner Dogge, — ein Duett traurig großer Augen. Das in seiner phrasenlosen Eindringlichkeit konsternierende Doppelbildnis der Eltern, — Menschen, die schwer gearbeitet haben ein Leben lang mit ihren Armen. Ferner gezeichnete Köpfe, in derselben klar konturierenden, fest durchmodellierenden Energie zu Papier gebracht, — bei lithographischem Verfahren dann groß und gelöst entworfen, mehr aus dem Schwärzen der raschen Kreide als aus scharf grenzenden Linien gewonnen. (In einer Mappe „Zeitgenossen“, 1923, mehrere bekannte Menschen, — besonders stark der Dirigent Klemperer und ein Selbstbildnis.) Mit wunderbarer Sicherheit und Ausdrucksfähigkeit hat Dix in Bleistudien das körperliche Leben fleischiger Wölbungen und Verschiebungen demonstriert. Alle graphischen Techniken stehen ihm zu Gebote. Aus den Anfängen ist eine Holzschnittfolge bekannt, mehrere Radierwerke (u. a. „Tod und Auferstehung“, „Zirkus“) schlossen sich an, zuletzt jene 50 furchtbar dokumentarischen Blätter des „Krieg“. Die tollsten Dirnenphysiognomien sind als Farblithographien entstanden. Hier und vor allem im Aquarell lebt die koloristische Phantasie Dixens ihren Witz, ihre Diabolik, ihre malerische Sinnlichkeit



Kupplerin. Farblithographie. 1923.



Mädchen am Spiegel. 1921.

Otto Dix.



Im Café. 1922.



Herrenporträt.

Otto Dix.

aus. Gesichter wie von Blut und giftiger Galle unterlaufen, andere wie in Fäulnis irrisierend, — das Doppelbodige künstlicher Schminken, das reptilische Changeant dünner Seiden. Auch in den Gemälden hat die Farbe gewiß keine bloße Nebenfunktion; unerhört ihre Sicherheit stofflicher Charakteristik und die sensationelle Unwahrscheinlichkeit ihrer Bengalität. Vor allem ergreifend irgend so ein verwaschen-hellblaues Schleifchen im strohigen Haar eines Kindes oder der gräuliche Ton einer Wand, mit dem schon alles, alles gesagt ist. Immerhin überläßt der Stil dramatischer Deutlichkeit die Farbe niemals sich selber. Desto autonomer entfaltet sie sich in rasch und kühn hingeworfenen Aquarellen, die selten nur als kolorierte Zeichnung, meist als frei aus bunt gärenden Flecken gestaltende Malerei von erstaunlichem Tempo erscheinen.

Mit besonderer Entrüstung ist man über das große Schützengrabenstück des Kölner Museums hergezogen. J. Meier-Graefe z. B. hat es geradezu „infam“ genannt; wohl könnten auch Leichen „zum Küssen“ gemalt sein, dies aber sei einfach „zum Kotzen“. — Bitte sehr! Das fehlte auch noch, daß den Herren beim Anblick dieser gräßlich zerfetzt und halb verwest in Pfählen und zerrissenen Drähten hängenden Kadaver, angesichts dieses stinkenden Morasts aus Gehirn, Eingeweide und Pfützen blutiger Jauche „das Wasser im Munde zusammenliefe“, statt daß ihnen nun endlich einmal das Entsetzen in die Kaldaunen schlägt. Wahrlich zum Kotzen und nicht zum Komfort ist das gemalt, dies himmelschreiende Stilleben der Würmer in aufgeschmetterten Schädeln, diese wahnsinnige Landschaft gespießter, wild zusammengestampfter Leiber. Eine gewisse „Indiskretion der Mittel“ ist ja nicht in Abrede zu stellen. Aber die wird doch wohl dem Kriege auch nachgesagt, — eben in diesem Bild. Wie halt so ein Frontschwein malt, meine Herren; es ist direkt unästhetisch! — Allerdings, und das ist Dix überhaupt. Er scheut keine Brutalität des Ausdrucks, keine Blutrünstigkeit, um nur gesehen zu werden, zu wirken, zu packen, die furchtbare Vergeßlichkeit der Menschen zu durchbrechen. Gibt es ein deutlicheres Zeugnis dieser lästerlichen Vergeßlichkeit als jene geschmäcklerische Kunstgesinnung, die sich von Dix skandalisiert fühlt und glaubt, es wäre heute an der Zeit, das Aas der Schlachtfelder als malerische Delikatesse zu erleben? Dix ist eine einzige Obstruktion gegen das subtile Bildchen, das so tut, als ob nichts gewesen ist.

Im übrigen ist gerade dieser „Schützengraben“ ein Beispiel malerischer Gewalt, schwärend in chaotischen Farben und sumpfiger Verstrickung; und Kritik könnte allenfalls und mit besserem Grund eine gewisse Unübersichtlichkeit des Ganzen für Abschwächung des Eindrucks verantwortlich machen. Aus der grandiosen Anschaulichkeit der radierten Serie aber gibt es kein Entrinnen. Man kann dem gebrochenen, in Folterqual erstarrten Blick aus entsetzlich zerstückten Antlitzen nicht ausweichen, nicht das Ohr verschließen gegen das grauenvolle Röcheln der Agonie, gegen das wilde Verstummen in diesen Blättern. Welch ein Wandschmuck für die Schulen! Welch ein Memento! Da sitzen sie in ihres Kaisers Rock, Gewehr im Arm; Gras blüht aus klaffenden Schädeln, Maden zerpulvern das Gebein. Verwüstetes Land, ausgerottetes Leben. Irre taumeln zwischen den Trümmern, Leuchtkugeln erhellen unheimlich ein Gräbermeer. Stumpfes Hocken, Warten, Sterben. Schwarz liegen Gastote gereiht, in einem Trichter zwischen Skeletten schlingt ein noch Davongekommener gierig seinen Fraß hinunter. Großaufnahmen zertrümmerter, modernder Menschengesichter. Gut hinsehn, gut hinsehn! Es ist ein furchtbares Bilderbuch im wilden Wechsel jäh erhellter und nachtversunkener Szenen, von düsteren Panoramen und hell aufbleckenden Grimassen. Die Zeichnung ist bald weiß aus Schwärzen gekratzt, bald mit entsetzt fliehenden Strichen hingehastet, bohrend genau und wüst zerflackert. So packt Blatt um Blatt mit unverbrauchter Gewalt, nicht zuletzt durch die Gegensätze graphischer Faktur. Hier treibt das vage Nichts pestende Blasen, dort fressen sich feine Furchen über die helle Fläche. Der Pferdekadaver z. B. verdankt das eigentümlich Zerstörte der Erscheinung einem besonderen Verfahren: die Platte erhielt einen spröden Asphaltüberzug, aus dem dann vor dem Ätzen kleine Par-

tikel ſpitz herausgebröckelt wurden. Im ganzen zeigt ſich gerade an dieſen Radierungen, wie wenig zeichneriſch-linear bedingt die Formenauffaſſung des Autors iſt.

Dix, der zweifellos zu den geſchichtebildenden Kräften der Gegenwart gehört, in kunſthiſtoriſche Parallele mit Vorfahren zu bringen, kann nur die Urwüchſigkeit dieſes Phänomens verdecken. Man hat vor ſeinen Kriegsviſionen ſich an Grünewald und an Goya erinnert, — mit Namen wie Baldung Grien und (vor allem hinſichtlich der Bildniſſe) Holbein wäre an minder augenfällige, weſentlichere Beziehungen gerührt. Jeder Verſuch, Dix geſchichtlich einzuordnen, wird auch Toulouſe-Lautrec viſieren müſſen; ſo weit von deſſen hämiſcher Impreſſion gewiß enormen Stils ein Dix doch geſchieden bleibt, deſſen zyniſche Elegie nie am Grotesken der Erſcheinung haftet, ſondern überall die Verzweiflung der Schickſale ermißt, — der im megäriſch gemeinen Geſicht noch einen anklagenden Blick getretenen Menſchentums entdeckt und Arm in Arm, Hure und Kriegskrüppel ihr Jahrhundert in die Schranken eines vernichtenden Gerichts fordern läßt.



Alfred Kubin.



Otto Dix. Pferdekadaver. Radierung aus der Kriegsmappe. 1923.



Otto Dix. Mahlzeit in der Sappe. Aquarell. 1923.



Der Erhängte. Aquarell. 1922.



O. Klemperer.
Lithographie. 1923.

Otto Dix.

Rudolph Czapek

Von OTTO KELLNER | Mit vier Tafeln nach Werken des Künstlers

I. Eine Einführung in seine Kunsttheorie

Vor nunmehr 16 Jahren, 1908, erschienen im Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig, die „Grundprobleme der Malerei“ von Rudolph Czapek. Der Untertitel gab an, daß es sich um ein Buch für Künstler und Lernende handeln solle. Auf knappen 180 Seiten wurde der Leser vertraut gemacht mit der geistigen und technischen Auffassung im künstlerischen Prozeß, wurde dargetan, daß Malerei in erster Linie Flächenkunst sei, daß malerisches Sehen nicht mit dem Sehen des Bildhauers verwechselt oder gleichgesetzt werden dürfe. Erhärtet wurde diese Definition durch einen Rückblick auf das historisch zugängliche Gesamtgebiet der Malerei, der den künstlerischen Kulturen Europas, Asiens und Amerikas Gerechtigkeit widerfahren ließ und durch eine klassische Prosa unvergeßlich bleiben mußte.

Für eine jede Kunst- und Kulturepoche fand Czapek in den Grundproblemen das erlösende Wort: Strömt von den Kunstwerken Altägyptens, Babylons, Assyriens und Altpersiens ein Schauer höchster Geistigkeit aus, so zeigt die jüngere Bildkunst Chinas uns im Gegensatz zu der großzügigen Kunst Westasiens eine weiche Zartheit und Sinnlichkeit in höchst verfeinerter Stimmung. Hellas, „ein Frühlingssproß altmorgenländischer Weisheit“, ist das Beispiel einer echten und wahren Renaissance: wie selbständig war es neben dem uralten Stamm erwachsen, nur eine Verwandtschaft der treibenden Säfte ist da. Wohl hatte der griechische Mensch die Einheit von Trieb und Geist erreicht, aber unter dieser Oberfläche verbirgt sich ein abgründiges Lebensgefühl voll melancholischer Ratlosigkeit über das ewige Rätsel des Lebens selbst. In strenger Schule wächst dann der germanische Künstlergeist heran; anfangs kleinlich und unsicher, erreicht er in wenigen Jahrhunderten den feinsten Bildausdruck. Bis zum Beginn des Humanismus hat auch die abendländische Kunst an der Gleichförmigkeit teil, die die Kunstübung von den ältesten Wandfiguren bis eben zu den Tafelbildern des mittelalterlichen Europa kennzeichnet: Umrisse und Farbflecke waren die Kunstmittel, die man mit naiver Sicherheit bis dahin unbeschädigt bewahrte, die Fläche wollte man schmücken, nicht aber die Natur kopieren.

„Malerei ist Flächenkunst“ — dies ist das a priori aller malerischen Betätigung, um dies Prinzip ordnen sich alle Elemente der künstlerischen Komposition, nämlich Farbe, Fleck und Linie. Der harmonische Zusammenschluß dieser Elemente in Linien-, Farben- und Helldunkelharmonie begründet dann den künstlerischen Endwert der Komposition, und Czapek kommt unter Berücksichtigung aller dieser Momente zu der vorbildlichen Definition: „Die Darstellung des Nebeneinander in Harmonie auf der Bildfläche ist das eigentliche Ziel der Malerei.“

Die weiteren Ausführungen Czapeks über Komposition, Bildbedeutung, dekorative Wirkung, technische Auffassung, Materialbeherrschung usw. möge der interessierte Leser in den „Grundproblemen“ selbst nachlesen, kommt es diesen Zeilen doch in erster Linie zu, den Aus- und Weiterbau der Czapekschen Kunsttheorie an Hand seiner noch unveröffentlichten Schriften darzustellen und zu würdigen. Diese Schriften sind:

1. Zur geistigen Synthesis. Kunst und Religion innerhalb einer Totalansicht. 1916/17.
2. Farbenwelt und Bildaufbau. Beiträge zu einer Theorie der Bildkomposition. 1921.
3. Umrisse und Raumwerte. Eine psychische Methode des Selbstunterrichts im Zeichnen. 1922.

In dem umfangreichen philosophischen Werk „Zur geistigen Synthesis“ unternimmt Czapek den Versuch, von der Warte einer planetarischen Philosophie aus und gestützt auf ein reiches soziologisches, kultur- und religionsgeschichtliches Wissen, den Tatbestand der gesamten irdischen Welt zu deuten, eine Anweisung zu harmonischer Überwindung

des Daſeins zu geben. Die Erdbewohner werden hier als nichtige, um die Achſe des Selbſt kreiſende Menſcheninſekten begriffen, ein enger Individualismus, ein beſchränkter Nationalismus und die Überbetonung eines realiſtiſch gerichteten Fachwiſſens als Hauptmängel der weißen Raſſe insbeſondere aufgezeigt. Als Leitſterne wahren Europäertums und einer würdigen Lebenshaltung überhaupt werden demgegenüber aufgeſtellt die Ideen des ewigen Friedens, eines gemeinſamen Erdhaushaltes, eines Reiches der Vernunft ſchon auf dieſer Welt. Die Kriſis der abendländiſchen Kultur wird erkannt als eine geiſtige Zuſchärfung zwiſchen einer mondän-imperialiſtiſchen und einer univerſalen heroiſchen Kulturidee; dem zerreibenden kapitaliſtiſchen Wirtſchaftsſyſtem der Gegenwart wird entgegengeſtellt die Idee des Kollektivismus, eines Reiches der Ordnung, darin dem geiſtig Schaffenden der Thron gebührt und deſſen Leitziel vernünftige Beſchränkung heißt.

In Kunſt und Religion, in der Weſensſchau des Künſtlers, im Gotteserlebnis des religiöſen Menſchen, lehrt Czapek, ſind die beiden Mächte zu ſehen, auf denen ſich die geiſtige Syntheſis aufbaut, während eine bloße Verſtandestätigkeit in den Grenzen der Analyſe befangen bleibt und der Urſprünglichkeit ermangelt. Die gemeinſame, jedem Erdbürger geſtellte Aufgabe aber ſei dieſe: in unſer unergründetes innerliches Weſen ſelbſt einzugehen, immer wieder an jene feine goldene Saite, an das eigene überperſönliche Leben zu rühren und auszuharren als die treu ergebenen Untertanen der Gottheit vor den tief geheimnisvollen kryſtallenen hohen Pforten des Himmels, bis der Augenblick gekommen iſt, in dem das erlöſchende niedere Ich ſich zu einem höheren, dem geiſtigen Daſein erlöſt.

So ſteht im Mittelpunkt dieſes Weltbildes das Erlebnis des Geiſtes, ſteht der Kosmos der Vernunft wider das Chaos aller Unvernunft, und auch die Künſte ſind „gleichſam nicht von dieſer Welt“, ſondern „der bleibend allgemeine Sinn aller Kunſt beſteht darin, die Herrſchaft höherer Wirklichkeiten durch die beſonderen Mittel der einzelnen Kunſtarten zur Darſtellung zu bringen“. — Oder, wie es Czapek an anderer Stelle formuliert hat: „Als Künſte im eigentlichen und vornehmen Sinne des Wortes können, ſtrenge geſehen, nur ſolche bezeichnet werden, die jener oberſten geiſtigen Schicht entſtammen, in der die Umdeutung der Sinnenwelt im Hinblick auf die Reiche höherer Wirklichkeiten vollzogen wird. Alle übrigen Stufen des ſogenannten künſtleriſchen Ausdrucks, die jene obere geiſtige Region nicht mehr erreichen oder ſich gar an die Sinnenreize der realiſtiſchen Schicht verloren, können nicht mehr bedeuten als höchſtens bemerkenswerte geiſtige Vorſtufen, oder aber ſinnlich, gedanklich, handwerklich gebundene Abwege an den Richtwegen zum eigentlichen Kunſtkönnen.“ So ſteht die feſtliche Kunſt des Nur-Dekorativen, der bloßen Augenweide der feierlich verklärenden, aus echter Geiſtigkeit erwachſenen Kunſt als ein Abweg entgegen, weil ſie „verewigt“, was die Verewigung in Linie und Farbe nicht verträgt.

Wer infolge einer beſchränkt abendländiſchen Kunſterziehung einſeitig auf den Realismus des perikleiſchen Zeitalters und die Werke der italieniſchen Hochrenaiſſance eingeſtellt iſt, wird dieſe Ausführungen Czapeks nicht begreifen. Und doch iſt Czapek im Recht, wenn er in ſeiner zweiten maltheoretiſchen Schrift „Farbenwelt und Bildaufbau“ nachdrücklich darauf hinweiſt, daß durch ausgebildete Fertigkeiten des neuzeitlichen Bauzeichnens ein beirrendes Element in die abendländiſche Bildkunſt hineingetragen wurde und geometriſche Einheitlichkeit des Bildraums ganz einſeitig höher bewertet wird als eine geiſtige Geſamtwirkung des Bildes ſelbſt. In Wirklichkeit iſt die auf unbeſchränkter Weltgläubigkeit beruhende realiſtiſch-naturaliſtiſche Stilſtufe nur eine Stufe unter mehreren, wie das von Czapek ſtatuierte Geſetz des Stilwandels des näheren aufzeigt.

Czapek unterſcheidet in ſeiner Farbenlehre ſechs Stufen der Kunſt, in welche ſich ſämtliche Stile der Erde ſinnvoll einreihen laſſen. Stufe I trägt das Kennwort „Naturſtand“ und umfaßt die primitiven Wald- und Steppenſtämme, die unter Furcht und

Hoffnung mühſelig ihre Exiſtenz behaupten. Die Beſchwörung der Götter durch Amulett und Talisman bildet eine der Hauptaufgaben. Flächenzeichnung in geometriſcher Vereinfachung (abſtrakte Technik) iſt das Kennzeichen des naiv-ſinnlichen Realismus dieſer erſten Stilſtufe. Bei Stufe II, die im Zeichen der ſozialen Autorität, einer erweiterten und ſubordinierten Selbſtbehauptung ſteht und innerhalb des Bauern- und Kriegerſtaatsweſens Geltung gewinnt, wird die Anſchauung durch den Willen gebunden und ſubjektiv umgeformt. Flechtornamente, Schriftſätze, Symbolfiguren mit reliefartiger Wirkung, Zauber-, Wunder-, Sakral- und Legendenbild fallen unter Stufe II. Einflüſterung, Betäubung, Einprägung, Propaganda und Suggeſtion machen ſich geltend. Illuſtration und Plakat ſind neuzeitliche Abarten dieſer dämoniſch-männlichen Stufe II. Auf Werken dieſer Stufe treten Bild und Schrift faſt immer vereint auf: die Hieroglyphen Ägyptens, die Plakatſchrift der Gegenwart, die Schriftbänder des Mittelalters. Im alten Orient, im frühen Altertum, in der byzantiniſchen Kunſt hat ſich die zweite Stilſtufe vornehmlich ausgewirkt.

Stufe III, die Stufe der wohlhabenden Stadtbürgerſchaft, der individuellen Kultur der Oberfläche, wird durch enthuſiaſtiſchen Wirklichkeitsſinn bezeichnet. Naturtreue, maßvolle Einfühlung, Weltgläubigkeit, lebendige Sinnlichkeit ſind die Kennzeichen. Figur und Landſchaft werden unter voller Tiefenwirkung dargeſtellt. Aufklärung, Humanismus, Pantheismus und Wiſſenſchaften ſchaffen ein ausgeſprochen diesſeitig gerichtetes Weltbild, deſſen Anſchauungsſeite ſich in einem kritiſchen Realismus niederſchlägt. Das Verſtandesmäßige dominiert. Alexandria, das kaiſerliche Rom, die Renaiſſance ſind die Hauptepochen, Nikolaus Pouſſin und die Akademien führen die Überlieferung weiter. Aber auch Franz Hals und Velasquez geben ſich als klaſſiſche Realiſten und begründen ein Maltradition, die im 19. Jahrhundert in Leibl, Manet, auch in Cézanne weiterlebt. — Wichtig ſind naturgemäß auch die Übergänge zwiſchen den einzelnen Stufen: ſo leitet z. B. die Malweiſe der Spätgotik von Stufe II zu Stufe III hinüber, der kritiſche Naturalismus des 19. Jahrhunderts zuſamt dem Impreſſionismus (Claude Monet) führt zu Stufe IV uſſ.

Stufe IV ſteht im Zeichen des erwachenden perſönlichen Pathos und läßt ſich mit den ſogleich zu beſprechenden Stufen V (Durchſchauungen) und Stufe VI (Selbſtaufgabe) unter dem Schlagwort Durchbrechung des klaſſiſchen Realismus zuſammenfaſſen. Innere Ratloſigkeit und die Entwertung der Sinnenwelt ſind die Kennzeichen der Stufe IV. Tiefes Leid und Leere inmitten flüchtiger Unwerte herrſchen vor. Im Europa des 20. Jahrhunderts hat ſich dieſes perſönliche Pathos vor allem verwirklicht. Die Pariſer „Orphiker", beſonders Robert Delaunay, ſodann die deutſchen Expreſſioniſten, weiterhin Kokoſchka und Kandinſky ſind hier zu nennen.

Der hier begonnene Weg führt weiter zu Stufe V, in das helle Reich der Bewußtheit und der Durchſchauungen, die ſich in reifer Groteske, reifem Humor, reifer Satire äußern. Zwei Einſtellungsweiſen laſſen ſich hierbei unterſcheiden, einmal der inhaltlich und moraliſch betonte Durchſchauungswille, wie er ſich in Groteske und Satire (Hogarth, Goya, Daumier, Gulbranſſon, Kubin) dokumentiert, ſodann der Wille zur abſtrakt formalen Raumzernichtung, der die Wege des Kubismus (Fauconnier, Picaſſo, Gleizes) erleuchtet. Alles in allem handelt es ſich hier um die gnoſtiſche Anſchauung eines metaphyſiſchen Subjektivismus.

Stufe VI endlich bringt die bewußte Zernichtung und Abtötung in myſtiſcher Selbſtaufgabe. Die tranſzendente Gottheit gilt als alleinige Wirklichkeit, die pathetiſche Haltung iſt gnoſtiſcher Selbſteinkehr gewichen. Der Künſtler wird Prieſter, das Kunſtwerk Gottesdienſt. In der Sieneſer Malerei des 13. und 14. Jahrhunderts, auch in Aſſiſi und bei Fra Angelico, wo ſie aus der Reliefform der Stufe II erwachſen ſcheint, hat ſich dieſe Richtung am ſchönſten verwirklicht, aber auch einige Blätter der neueſten Zeit, von Derain und Erich Heckel, gehören hierher. — Bemerkt muß noch werden, daß nicht jeder Künſtler und nicht einmal jedes einzelne Kunſtwerk durch eine einzige

Stilkategorie bezeichnet werden kann. Übergangs- und Mischformen sind sogar die Regel. So wäre der Greco und auch die Altrussen als Komplex II, IV, VI zu sehen, Rembrandt als Komplex III, V, VI, desgleichen van Gogh (Selbstbildnisse, Sonnenlandschaften!).

So gehen Anfang und Ende ineinander über und die sechs Stilstufen schließen sich zum Kreis zusammen, „beginnend von der Stufe kindlicher Sinnlichkeit und poetischer Weltheiligung über ein magisch-suggestives, oft in Allegorien redendes Willensreich, über eine überschwängliche oder verklärte weltliche Schönheit einmündend in die geistige Lage scharf durchschauender herber Nüchternheit, weiter aber und tiefer schürfend in leidvolle Ergriffenheit, Ratlosigkeit und Leere, dann sich ermannend zu überlegener Übersicht und weltverneinender Einsicht, endlich tief in verborgenen Gründen eingehend in das heilige Reich ichverneinender Einkehr, ein Reich, das dem anfänglichen Wirken kindhaft unkundiger Weltheiligung nicht zufällig nahegerückt erscheinen kann."

Die Sechsteilung, die Czapek der im vorigen entwickelten Stilstufenfolge zugrundelegte, bildet auch den Rahmen für seine Farbentheorie, wie sie sich in der Schrift „Farbenwelt und Bildaufbau" niedergelegt findet. Czapek unterscheidet sechs natürliche Hauptgebiete, darin sämtliche Trübungen, Verdunklungen, Aufhellungen und Grenzübergänge Platz finden können. Es sind dies 1. die Familie der grauen, weißen und schwarzen Farben, 2. die Familie der roten, 3. der gelben, 4. der grünen, 5. der blauen, 6. der violetten Farben.

Im folgenden einige Farbbeschreibungen und -deutungen: Grau, „die Farbe der Dämmerung, der Nebel, Wolken, Dünste, Rauchschwaden, der Wasser und Felsen . . . bleiern, alt und matt, voll feierlicher Erstorbenheit. Weiß in der Farbe von Schnee, Eis und Lichtwolken, von bleichem Licht, blankem Metall, gebleichten Fasern und Knochen, doch auch von vielerlei Blüten; scheues Schweigen, nüchterne, reinliche, übersinnliche Stimmung. Rot die Farben von Glut und Blut, Brandröte, reifer Frucht und Blumenpracht, breit, eckig, mehr oder minder lebhafte Unruhe, reife Kraft und Macht. Blau, die abgerundete Farbe der Tiefe und Kühle, der Unendlichkeit und der Ewigkeit: klarer Himmel, tiefes Wasser, Meer, Gebirg und Schatten. Wirkt daher oft als vertiefte Ruhe, abseits im Entfernten, im Nichtmehrsein; Grünblau jedoch als heitere Ruhe, seliges und süßes Wohlsein, in sattem Übermaß, ganz wie rötliches Blau sogar beunruhigt." —

„Den Grundfarben anzuschließen sind die Farbendreiklänge, denn sie erst begründen den farbharmonischen Wert der einzelnen Bilder. Der natürliche chromatische Farbendreiklang erwächst ganz allgemein aus Grundfarbe, Gegenfarbe und deren Mischfarbe. Die nächstliegenden Grundformen des natürlichen Farbendreiklangs sind: Blau — Warmgrün — Orange; Grün — Mittelgrau — Rot; Blaulila — Kühlgrau — Gelb. Diesen Grundformen schließen sich die vom Künstler von Fall zu Fall bevorzugten Dreiklänge an, zunächst die großen Dreiklänge: Rot — Blau — Gelb, die Farben des strahlenden Abendhimmels, des vollendeten Tags, weiterhin der Akkord Rot — Blau — Silber, bei dem die Wirkung in der Regel zu einem Halbklang herabsinkt, dann Rot — Blau — Grün, wo schwerlich eine volle Wirkung eintritt. Bei Rot — Lila — Gold überwiegt das unruhige Rot, mithin die prächtige, sinnlich-stoffliche Wirkung, das stille Blau ist beiseite gedrängt, das Mächtige, Trockene, Dumpfleidenschaftliche drängt berauschend vor. Wird hingegen Blau durch Grün vertreten, auf grauem Grund ein wohlbekannter Herbstklang, Rot — Grün — Gold, so ergibt sich unter kühlem Grün leicht eine besonders deutliche Annäherung an die Farbentotalität, z. B. im Abendlicht. Ein feiner altjapanischer Klang bei Hinzutritt von Grau, Weiß und Schwarz ist z. B. Feuerrot — Altgrün — Goldgelb. Rot — Silber — Gold ergibt eine vornehme, doch oft etwas trockene, erdgebundene Rotwirkung. Lila — Blau — Gold kann auf die Mitwirkung von Grau und Braun verzichten."

„Als zweite Form des Hauptklangs Rot — Blau — Gold, gemäß der Ergänzung zum vollen Farbenkreis, tritt Lila — Grün — Rotgold hervor. Zwei weitere verwandte Klänge



Rudolph Czapek.
Nachtstück.



Rudolph Czapek.
Gelber Berg.

ähnlichen Werts ſind: Glutrot — Kühlblau — Gelbgrün, Rotgelb — Hochlila — Blaugrün. Es folgen noch drei Nebenklänge: Rot — Blau — Lila; Rot — Gold — Orange; Grün — Blau — Gold, der glänzende rückläufige Quartſchritt der Pfauenfärbung. Dazu kommen noch die ſieben engeren Dreiklänge: Rot — Lila — Silber; Rot — Lila — Grün; Lila — Blau — Grün; Lila — Blau — Silber; Lila — Grün — Silber; Gold — Silber — Grün wird mit etwas Schwarz zu einer feſſelnden, waldmärchenhaſten Wirkung; Blau — Silber — Grün, in hellen Stufen mit Weiß (Baumblüte) iſt ein beſonders lieblicher und ſtiller Halbklang." —

Auch mit der Farbenlehre Goethes und Oſtwalds, den Theorien von W. James, Kandinſky, Skryabin hat ſich Czapek in ſeiner Schrift „Farbenwelt und Bildaufbau" auseinandergeſetzt und dabei darauf hingewieſen, wie tief in der Empfindung gerechtfertigt jene geiſtige Einſtellung Goethes geweſen war, wenngleich ſie wiſſenſchaftlich wie techniſch keineswegs förderlich werden konnte. —

In einer weiteren Arbeit, „Umriſſe und Raumwerte" betitelt, hat Czapek es dann zuletzt unternommen, eine pſychiſche Methode des Selbſtunterrichts im Zeichnen zu begründen. Ein erſtes Kapitel befaßt ſich mit der Anfangsſtufe Naturſtand, der primitiven Zeichnung, ihrer techniſchen Ausführung, weiterhin mit den Farbenklängen und dem Ornament. Das zweite Kapitel iſt der ſymboliſchen Zeichnung gewidmet: Plakat und Graphik finden hier ihre Würdigung. Das dritte Kapitel verbreitet ſich eingehend über die realiſtiſche Zeichnung, die Prinzipien der Umriſſe und der maleriſchen Zeichnung, über Linear- und Schattenperſpektive, über die Ornamentik der realiſtiſchen Stufe und die Durchbrechung dieſer Stufe in der modernen Kunſt. Weiterhin wird gehandelt über die menſchliche Figur (Ausmaße, Schwerpunkt, Körperteile, Detail- und Totaleindruck, Verkürzungen im Raum), über die Tierwelt, die Vegetation, die Landſchaft und die künſtleriſche Auswertung aller Eindrücke mittels des Stifts und der flächigen Zeichnung. Die geometriſchen Figuren werden dann nach ihrem Flächen- und Raumwert unterſucht; Konſtruktionsübungen ſchließen ſich daran an. Ebenſo werden die Grundzüge der Schriftzeichenformung von Czapek entwickelt; Faltenwurf, Kleidung und Gerät werden gleichfalls im Hinblick auf die zeichneriſche Bewältigung behandelt. Eine Abhandlung über konſtruktives, dynamiſches und emotionelles Zeichnen bildet den Abſchluß dieſes modernen Künſtlertraktates.

Ehe wir uns zum Schluß mit dem Künſtler Czapek befaſſen, ſei noch in Kürze auf die Verdienſte hingewieſen, die er ſich als Kultur- und Kunſtpolitiker erwarb. In ſeiner Kulturſtudie „Die neue Malerei" (Band II der Sammlung „Kunſt und Kultur", Stuttgart 1909) hat Czapek bereits den Gedanken einer Weltkoalition formuliert und eine erträumte, aber dennoch realiſierbare Erdkunſt als Gegenſatz zu den üblichen Arten von Landeskunſt aufgeſtellt. In jener kleinen Schrift, die das Präludium zum Hauptwerk, der „Syntheſis", bildet und durch eine machtvolle Abſage an Fr. Nietzſche denkwürdig bleiben muß, wurde auch mit Nachdruck auf die ungeheuren Schätze der oſtaſiatiſchen Kultur hingewieſen und die Grenze zwiſchen chineſiſcher und europäiſcher Art gezogen, des weiteren die Frage aufgeworfen, ob denn nicht doch noch das alte Reich des Himmels und der Mitte, das Land der Verkehrtheit ſelber, zur künftigen Erdkultur manches beitragen könne. Meiſterhaft iſt auch die Auseinanderſetzung Czapeks mit ſeinen drei Vorläufern in der Forderung einer kunſtwärts gerichteten Neuorientierung des geſamten Lebens, mit Richard Wagner, mit Langbehn, dem „Rembrandt-Deutſchen" und mit Friedrich Nietzſche. Sie alle blieben in den Grenzen des Nationalen und Nur-Europäiſchen befangen, und keinem kam der Gedanke, daß Nordamerika, daß Japan oder vielmehr ſein Mutterland China auch an der Kultur der Zukunft teilhaben müßten, gemäß dem Prinzip, daß, wie in der Kunſt, auch in der Kulturfrage erſt durch die harmoniſche Verſöhnung des Entgegengeſetzten eine befriedigende Löſung, ein ewiges Gleichgewicht erzielt werden kann. —

Was nun die ſchöpferiſchen Leiſtungen Czapeks betrifft, denen wir uns abſchließend

zuwenden, so ist der Künstler durchaus vom Kunsttheoretiker zu trennen. Czapeks Bilder, meist in zarten Temperatönen gehalten, wissen nichts von Doktrin und Dogma. In schöpferischen Augenblicken sind sie entstanden, Werke von köstlichem Stimmungsgehalt und kosmischer Weite, schön wie Wunder und seltsam zeitlos. Wer vor den Schildereien Ostasiens, den Buchillustrationen der Gotik, den Werken Whistlers und Beardsleys noch nicht inne ward, daß Malerei Flächenkunst ist, daß Mensch und Landschaft, auf der Bildfläche zum Linien- und Farbenornament umgedeutet, erst in Wahrheit verewigt werden und die Natur im Kunstwerk die Weihe der Abstraktion erhält, der erfährt es vor den Bildern Czapeks. Eine seltsam eindringliche und doch unaufdringliche Wirkung geht von dem ganzen Malwerk Czapeks aus. Orient fand sich hier zum Okzident. Nur im westöstlichen Diwan wurde eine ähnlich elementare Synthese erreicht und dargetan, welches Maß von Wachtraumbegabung Menschen der weißen Rasse zu eigen sein kann.

Czapek ist seinen Weg als Künstler abseits von Gilde und Gildenzwang gegangen. Anregungen auch von Seiten des Expressionismus hat er sich nie verschlossen, den Entwicklungsgang der jüngsten Malerei stets mit Wohlwollen verfolgt. Und doch konnte es für ihn, den die Natur mit unerschöpflicher Phantasie begabte, nur den einen Weg der persönlichen Eigenart geben, den Weg der Einkehr in das innere Selbst, die Um- und Übersetzung seines totalen Weltgefühls in die Harmonie der Linien und Farben. Darum wirkt sein künstlerisches Werk auch so durchaus geschlossen und bleibt unvergeßlich wie sonst nur die Werke von van Gogh und Munch; darum nur ist es statthaft, abschließend zu betonen, daß Czapek die Forderungen, die er als Theoretiker der Kunst ganz allgemein stellte, als Künstler von Grund auf erfüllt hat, daß er für seine Lehre mit seinem künstlerischen Leben einstand und daß er diese seine Lehre nur leben konnte, weil sie das große Erlebnis seines Anfangs war und die tiefste Einsicht in das Wesen der Malerei überhaupt. Gerade von seinen Schöpfungen gelten die Schlußworte seiner Farbentheorie in besonderem Maße: „Erst durchgeistigte Wirkungen können den Eigenwert der Bildwerke begründen, erst geistiger Einzelrang vorliegender Kunstwerke vermag die Hemmungen des Alltags zu durchbrechen, geistige Marksteine zu setzen, zur günstigen Stunde durch glückliche Ausweitungen und nachhaltige Erhebung hohen erzieherischen Hilfswert vorzustellen, innerem Wert die Umgebung zu unterwerfen." —

II. Czapeks Malwerk

Rudolph Czapek wurde am 2. Juli 1871 als zweiter Sohn des Stabsarztes Dr. Friedrich Czapek in Prag geboren. Auf Wunsch des Vaters wandte er sich schon in jungen Jahren der militärischen Laufbahn zu und war bis 1899 in österreichisch-ungarischen Diensten als aktiver Seeoffizier tätig; Auslandsfahrten erschlossen ihm Südamerika, die Südsee und den Orient. 1899 nahm Czapek aus gesundheitlichen Rücksichten seinen Abschied und widmete sich in Wien und Zürich eifrigen Studien in philosophischer und künstlerischer Richtung. Die Wendung zum Malerberuf erfolgte 1902 in München; Knirr, Herterich und Gröber, zuletzt Alexej. Jawlensky waren in den folgenden Jahren seine Lehrer. Von 1907—1909 arbeitete Czapek selbständig, diesmal in Berlin, woselbst er auch eingehend die moderne, die mittelalterliche und die ostasiatische Malerei studierte. Weitere Wanderjahre führten Czapek nach der Ostsee und nach Thüringen. Seit 1917 lebt der Künstler in Deggendorf am bayrischen Wald.

Während die Hochflut der etwa hundert Schriften, die über die Moderne handeln, erst mit dem Jahre 1912 einsetzt, hat Czapek bereits 1908 in seinen „Grundproblemen" und 1909 in seiner Kulturstudie „Die neue Malerei" der Durchbrechung des Realismus das Wort geredet und das Wesen der kommenden Kunst intuitiv erfaßt. Auf S. 108 und 109 der „Grundprobleme" stehen die denkwürdigen Sätze: „Die Intensität und nicht der Umfang des Schauens begründet den Kunstwert. Oberflächliche Beobachtung verursacht als Begleiterscheinung die handwerklichen Malleistungen. Vertiefte Anschauung



Rudolph Czapek.
Der Angler.



Rudolph Czapek.
Gebirgsland.



Rudolph Czapek. Kreuzestod.



Rudolph Czapek. Letzter Tag.

nur gelangt zum lebendigen Wert der Kunst, die mehr ist als bloß äußerliches Können; der Schauende hat sich vom Reizwert des einzelnen Dinges losgemacht und dringt in die anschauliche Erkenntnis von der Art des Nebeneinanderseins in der sichtbaren Welt, in die intuitive Erfassung und Darstellung ihres Wesens! — Diese langsame Fortentwicklung oder Auswicklung legt die Frage nahe, ob nicht eine glücklich fortschreitende geistige Entwicklung eine Malerei hervorbringen muß, die der ihr immer mehr zu eigen gewordenen Welt der Dinge immer freier gegenübertritt und dem Auge einen für die heutigen Begriffe rein ornamentalen Schmuck von nicht mehr abschätzbarer innerer Bedeutung bietet."

Voll Vorgefühl sind auch einige weitere Stellen in der „Neuen Malerei", die die Verwandtschaft von Stufe I und IV andeuten (S. 94), die Überwindung der realistischen Perspektive am Beispiel Ägyptens und Chinas aufzeigen (S. 82) und von der „rätselhaften, wechselvollen und unbefriedigenden Natur um uns" aussagen, daß sie uns zwar „zuvor zum unendlichen Stoff unserer Taten bestimmt ist — daß sie aber durchbrochen werden muß von denen, die heute zum Bewußtsein ihrer Vollkraft, zum Vollbewußtsein ihres Selbst gelangen wollen" (S. 56).

Wie Nietzsche, dessen „gigantisch perverses Artistentum" und dogmatisch schiefe, trügerisch schillernde Schlagworte kraftvoll zu bekämpfen Czapek als einer der ersten den Mut fand, auf den Namen eines „Anti-Christen" Wert legte, so darf Czapek nicht nur als Kunsttheoretiker und Philosoph, sondern auch als Künstler auf den Namen eines Anti-Realisten Anspruch erheben. Denn auch die künstlerische Entwicklung Czapeks stellt eine wachsende Befreiung aus den realistischen Hemmungen der Lehrjahre dar. Naturalistische und neoimpressionistische Werke der Anfangszeit werden zwischen 1910 und 1914 durch transzendent gerichtete Kompositionen abgelöst, wozu u. a. chinesische Motive wertvolle Anregung gaben, so auf den Bildern „Lao Tse", „Verheißung", „Kummerlied" (Litaipo), „Mondfahrt". Derselben Zeit entstammen Stücke wie „Jester und Lie", „Mignons Tanz", „Parzivals Blumenmädchen", „Pendelschlag". Der expressionistischen Art nähern sich die 1915 und 1916 entstandenen Werke, z. B. „Dom am Hafen", „Nachtstück", „Nebelland"; der Transparenzwirkung angenähert sind Kompositionen der Jahre 1917 und 1918 (Allgegenwart; Mariae Verkündigung; Blitzstrahl und Lilie; Abendglocken; Frauenbad; Verspottung Christi; Golgatha).

1919/20 entsteht die erste graphische Hauptserie: Heimsendung, Jagd, Gebet, Johannes Tauler, Dreikönige I, Weg zum Licht, Letzte Stunde; 1921 folgt die zweite graphische Serie: Dreikönige II, Bergpredigt, Kreuzestod, Erlösung. Auch einige Ölbilder (Regenbogen; Einsiedler und Hindin) sind für 1921 zu nennen. Für 1922 gewinnen Miniaturbilder (Öl auf Gold) und Buntpapierschnitte, für 1923 einige Madonnendarstellungen von außerordentlicher Schönheit der Farbe Bedeutung. — Auf Ausstellungen trat Czapek bisher wenig hervor (1907 in der Berliner Sezession, 1916 im Salon Goltz in München; Juryfreie Berlin 1921, große Kunstausstellung Düsseldorf 1921 und 1922, Separatausstellung Würzburg 1923).

Die künstlerische Eigenart Czapeks erhellt aus den dem Aufsatz beigegebenen Abbildungen; der erlesene Stimmungswert der in Tempera ausgeführten farbigen Teile der Komposition kann freilich nur geahnt werden, so etwa auf dem Bild „Mond und Fischer", wo sich die harmonische Sprache der Linien mit den Farbenklängen Weißgelb, Rosa, Schwarz- und Dämmerblau zu einer märchenhaften, zeitfernen Wirkung zusammenschließt und der Verzicht auf grobrealistische Deutlichkeit und aufdringliche Perspektive als Wohltat empfunden wird. Von reicher Phantasie zeugt auch die Komposition „Gelber Berg" mit den phantastisch vorüberhuschenden Figuren zweier schwarzer Reiter, die die monumentale Unverrückbarkeit des Bergmassivs zum Bewußtsein bringen, immer wieder aufs neue die Unruhe des Vordergrundes steigern. Das „Nachtstück", in der Kriegszeit entstanden, wirkt wie der Inbegriff aller Verlassenheit: eine verhärmte Mädchengestalt versinkt in der aufdringlichen Masse eines Sofas. Einzelne realistisch

geſehene Gegenſtände ſchauen höhniſch zu. Am andern Bildrand löſt ſich die Kompoſition ins Chaotiſch-Uferloſe. Unten in der Tiefe ſieht man erleuchtete Fenſter der Straßenſeite: Symbol deſſen, was ſich unſichtbar hinter Vorhängen und Wänden abſpielt; ihr Licht kämpft vergeblich mit den fahlen, erſtorbenen Farben des Verhängniſſes hoch oben in der Dachſtube.

Die gewaltige Sprache der Tranſzendenz redet das Bild „Gebirgsland“, eine phantaſtiſche Landſchaft, darin ſich über einem flußdurchſtrömten Waldtal, von der Sonne übergoſſen und einer Gralsburg gleich, ein leuchtendes Gletſchermaſſiv erhebt. Vor dieſen ſich ins Kosmiſche weitenden Linien ſchrumpft der irdiſche Ausſchnitt in der Tiefe zuſammen und das Ganze wird zum ſichtbaren Ausdruck einer ethiſchen Gipfelſtimmung, wie ſie Czapek an mehr als einer Stelle ſeiner „Syntheſis“ nahelegt. Ähnliche Kraft des myſtiſchen Schauens verkünden auch die beiden Schwarz-Weiß-Blätter „Letzte Stunde“ und „Kreuzestod“: dort ein einſamer Gaſt im Sterbezimmer, zwiſchen Sarg und Totenbett; auf der Fenſterbank, als eigentliche Hauptperſon, in einem Meer von Licht ein kleiner Kruzifixus — Kreuz, Tod und Gruft. Hier, auf dem kompoſitionell höchſt eigenartigen Golgathabild, der tote Erlöſer, wie er in einer letzten Demut ſich an verrenkten Armen weit vornüberbeugt, während im Hintergrund der Blitzſtrahl der Vernichtung, Erkenntnis und Reue über die ſündige Menſchheit hereinbricht.



Rudolf Großmann.

El Lissitzky

Von ERNST KÁLLAI | Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

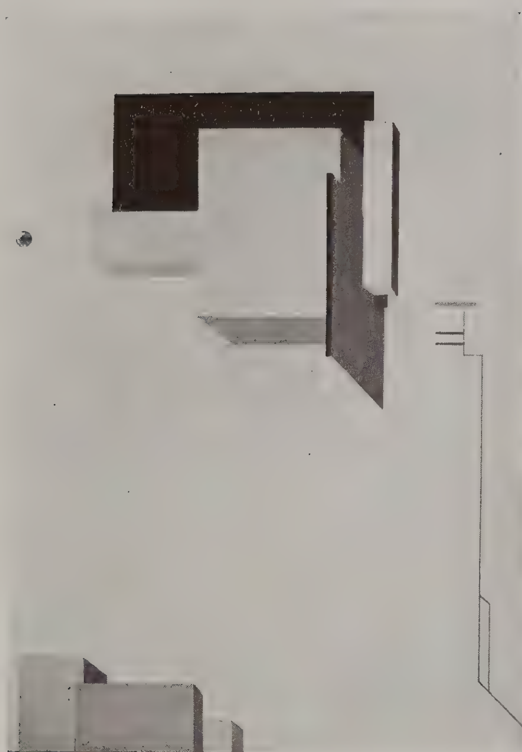
Die bedeutendste russische Ausstellung des Jahres 1919 war die der Gegenstandslosen und Suprematisten. Hier war das Fazit der Entwicklung der Malerei als Farbenausdruck gezogen und hier hatte man den letzten Punkt auf das i gesetzt. Malewitsch stellte Weißes auf Weißem aus; Rodschenko Schwarzes auf Schwarzem. Udaltzowa, Popowa, Kijun loderten in allen Farben. Hier fand das Bild als solches seine Vollendung. Hier wurde in der Komposition eine neue Symmetrie geboren. In der Sehnsucht nach der Materie hüllte man sich in die Flamme des abstraktesten Idealismus und vernichtete alles Stoffliche in sich, um rein zu werden für die Empfängnis des neuen Gegenstandes. Hier wurde mit der Komposition abgeschlossen, um demnächst zur Konstruktion überzugehen[1].

Lissitzky unternahm diesen Schritt und schuf seine Proun benannten Konstruktionen auf Bildtafeln, als Reliefs, als freistehende Zweckgebilde. Die Sehnsucht nach Gegenständen, die mitorganisierende Teile des realen Lebens werden sollten, drängte zur streng sachlichen, genauen, struktiven Gestaltung, zu komplexen Formen, die in lückenloser objektiven Abgeschlossenheit vor den Beschauer treten konnten. Nicht mit dem Wohlbehagen sinnlich-nervöser oder gemütsvoller Erlebnisse, sondern mit der hellsichtigen, energischen, planvollen Aktivität des Willens zur grenzenlosen Expansion und Raumbeherrschung. Der Suprematist Malewitsch schafft alle Hindernisse räumlicher Entfaltung hinweg. Seine Ekstase der Befreiung zersplitterte sich zu einem wirbelnden Tanz von kleinen und kleinsten Einheiten der planimetrischen Form und der reinen Farbe. Lissitzky rafft die Splitter zusammen und unterwirft sie der zwingenden Notwendigkeit seiner gegenständlichen Phantasie. Er verliert sich nicht in der Illusion des grenzenlosen Raumes, die von der glatten Bildfläche geboten wird, sondern überspannt, überschwebt, durchquert diesen Raum von der vehementen Dynamik seiner Konstruktionen getragen.

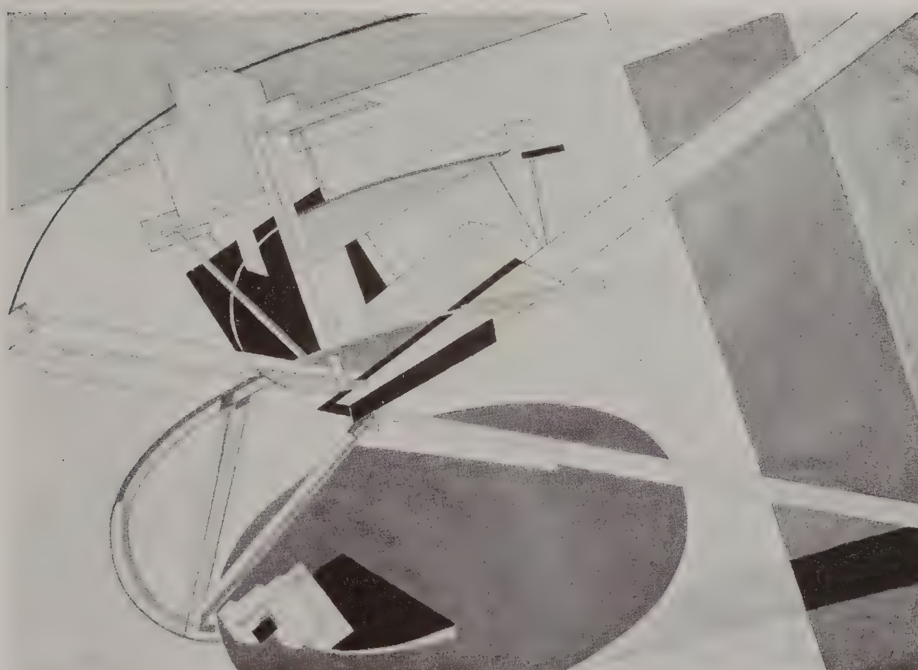
Eine fanatische Besessenheit von den Wundern moderner Technik erfüllt diese gewagten Formkombinationen und Lagen. Die Töne nüchternstes Weiß, Grau und Schwarz. Schneidende, stahlharte Präzision ihrer Fakturverarbeitung und lineare Begrenzung zeigt, wie eindringlich sie erlebt sind. Die gespannte Aufmerksamkeit, glühende Konzentriertheit eines Rennfahrers, Rennfliegers, läßt hart auf hart durchgearbeitete Flächen in ein schwindelndes System von Diagonalen und weit ausladenden oder plötzlichen Kurven dahinjagen. Und wie ein Signal siegreicher Überwindung, tollster Bewegungsfreude leuchtet immer wieder das helle Rot eines vereinzelten Quadrats oder Dreiecks über grenzenlosen Rennbahnen, Flugplätzen und Baufeldern des vernünftigen und praktischen Willens.

Jedoch: Fanatismus der Sachlichkeit, Phantastik des Realen, Unbegrenztheit des exakt Bestimmten — haben wir es nicht mit einer verkappten Romantik zu tun? Wohl ist es so. Schafft Gegenstände! ruft Lissitzky und malt komplexe Formgebilde, die nach Gegenständen aussehen, aber ohne weiteres als Fiktionen zu erkennen sind. Zwar versteht Lissitzky unter den programmatisch geforderten Gegenständen seines Kunstbekenntnisses alle Arten menschlicher Erzeugnisse, also auch Gemälde und Dichtungen. Aber falls er die heute aktuelle, besondere Art von Gegenständen nicht mit den Ölbildern der Museen und den Denkmälern alter Generäle in einen Topf werfen will, darf er das Gegenständliche der neuen Kunst eben nicht in einer lediglich neu verkleideten Formalistik erblicken. Er muß dem Begriff Gegenstand die konkrete, reale, nützliche Bedeutung geben, durch die er von der Kategorie ästhetischer Genußmittel unterschieden wird. Die klare Konsequenz einer Forderung solcher Gegenstände hätte zu bedeuten: Schafft wirkliche Gebrauchsgegenstände, Stühle, Häuser und Maschinen. Aber Lissitzky will

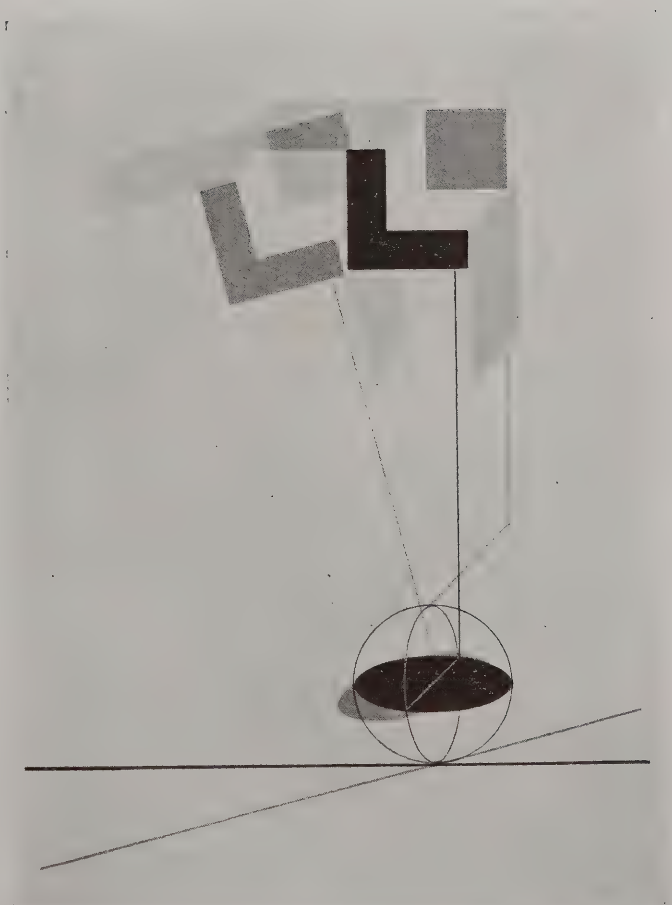
[1] Uhlen in der russischen Zeitschrift Gegenstand; Heft 1—2. Berlin 1922.



El Lissitzky. Proun. 1919.
Museum Hannover.



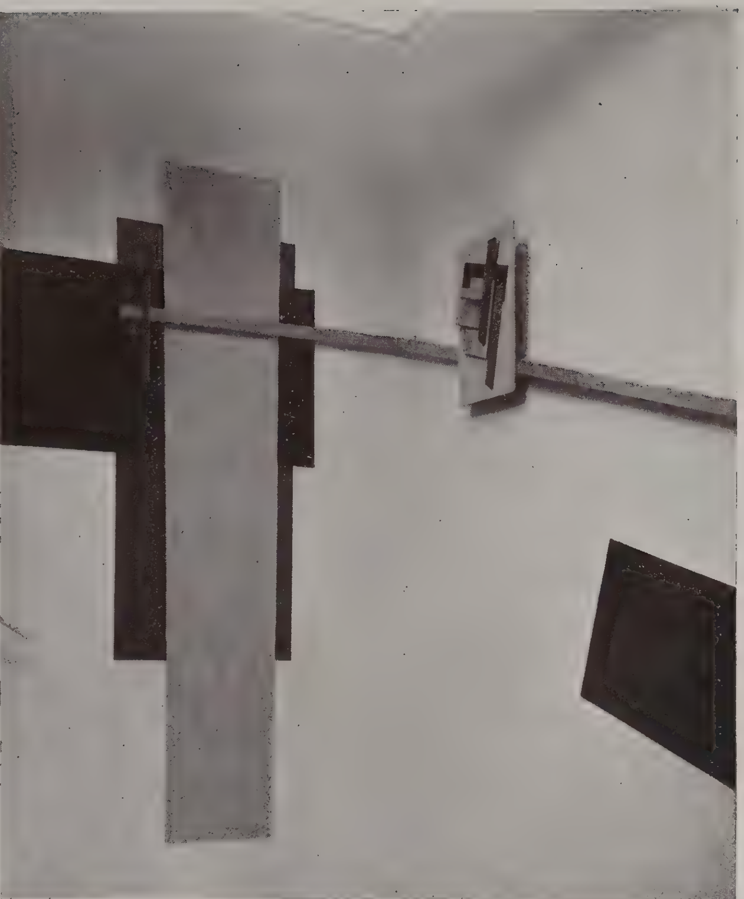
El Lissitzky. Proun. 1920.



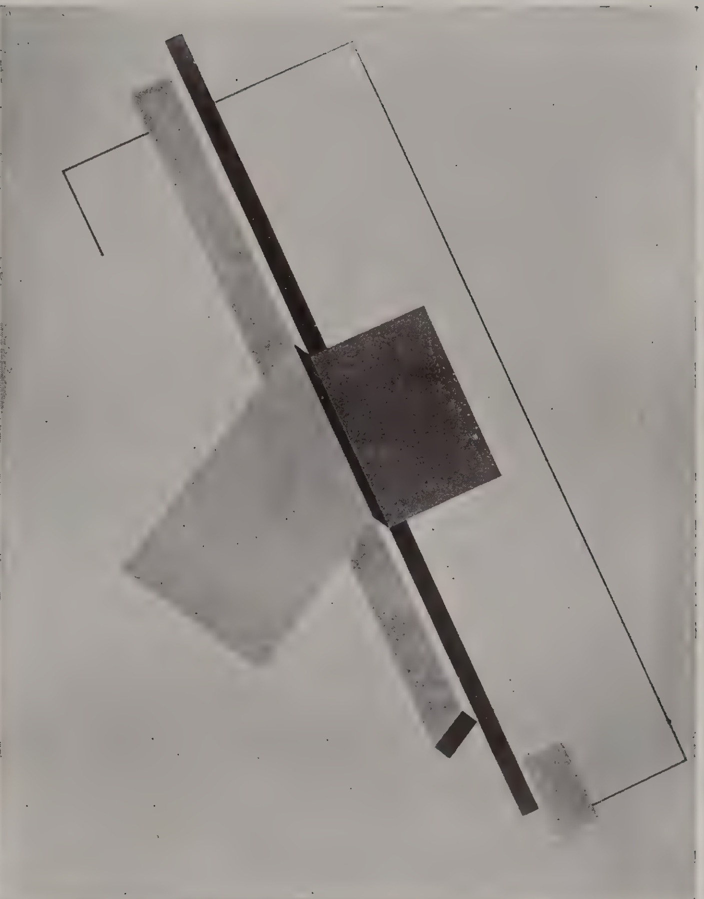
El Liſſitzky. Proun. 1923.



Werkſtatt El Liſſitzky. Rednertribüne. 1920.



Raumgestaltung. 1923.



Proun.

El Lissitzky.



El Lissitzky. Proun.



El Lissitzky. Proun.
Galerie von Garvens.

keine Konkurrenz mit Ingenieuren und Baumeiſtern treiben. Er verneint dieſen, wie er ihn nennt, „primitiven Utilitarismus". Alſo doch: Äſthetik. Eine neue, ſachliche, techniſch Nützliches und intellektuell Errechnetes paraphraſierende Äſthetik zwar, doch nichtsdeſtoweniger eine freie, eigenmächtige Art der Schönheit. Um dieſen inneren Widerſpruch pſychologiſch überwinden zu können, wurden die von Liſſitzky gemalten „Gegenſtände" zu fiktiven Konſtruktionen fiktiver Mechanismen. Zu neuartigen Darſtellungen techniſcher Utopien. Zu Bildern, deren Plaſtizität und Räumlichkeit durch illuſioniſtiſche Mittel ſich überſchneidender und kreuzender Flächengebilde vorgetäuſcht wird.

Es kommt aber bei Künſtlern glücklicherweiſe nicht auf die logiſche Stichhaltigkeit ihrer Theorien und Programme an, ſondern auf die Qualität ihrer Form. Und dieſe verdient bei Liſſitzky die größte Beachtung. Die räumliche, formale und tonale Ausgeglichenheit dieſer Proungeſtaltungen, die Prägnanz ihrer rhythmiſchen Gliederung, ihrer Fakturenwerte ſind unbeſtreitbare Höchſtleiſtungen konſtruktiviſtiſcher Äſthetik. Zudem nehmen die neueren Arbeiten des Künſtlers einen immer mehr bildhaften Flächencharakter an. Die plaſtiſch-gegenſtändlichen Tiefenkomplexe öffnen und lagern ſich mehr in die Breite. Der fiktive techniſche Naturalismus weicht den Formgeſetzen eines reineren Bildgedankens.

Wenn auf dieſe Weiſe Liſſitzkys Schaffen ſich einer neuen, künſtleriſch freieren Periode nähert, ſo hat er anderſeits eine frühere Leiſtung zu verzeichnen, die man als vollwertige Löſung einer ſtrengen Zweckaufgabe bezeichnen muß. Liſſitzky hat in ſeiner Werkſtatt in Wittebsk, die eine Art Vorſchule zur neuen Architektur war, das Modell einer Rednertribüne ausgeführt. Die ſtatiſchen Möglichkeiten des Betons, die dynamiſche Verwendbarkeit der Eiſenkonſtruktion ſind hier wohl reſtlos ausgenutzt. Die ganze Rednertribüne mit den kolloſſalen Lettern Proletarier iſt die reinſte, verkörperte, revoltierende Agitation, eine weithin ragende Gebärde, eine herrliche Diagonale, mit der ſich nur noch die Arme irgendwelcher Rieſenkräne meſſen können.

Eine andere, freie Konſtruktion real räumlicher Art iſt das Relief, das Liſſitzky als eine einheitliche umlaufende Gliederung der Wände und des von ihnen umſchloſſenen Ausſtellungsraumes auf der Juryfreien Ausſtellung in Berlin 1923 geſtaltet hat. Beſonders bemerkenswert war dabei die glückliche Einheit von Flächenbemalung und Relief.

Immerhin haben wir es auch hier mit einer gewiſſen, leichten Verquickung real äſthetiſcher und fiktiv utilitarer Konſtruktionsmotive zu tun. Stärker und ſtörender iſt dieſe Zweiheit bei manchen Typographien, deren reiche, eigenartige Satzrhythmik die deutliche Lesbarkeit des Textes beeinträchtigt. Aber es gibt Blätter, wo die künſtleriſche Schriftengliederung das inhaltlich Wichtige im Text auch typographiſch hervorhebt, verdeutlicht, unterſtreicht. Dieſe Typographie und die Verſuche, durch rein mechaniſche Kombination drucktechniſcher Mittel (Raſter z. B.) künſtleriſch vollwertige Graphik zu erzielen, legitimieren Liſſitzkys moderne Sachlichkeit und utilitariſtiſche Intelligenz als eine durchaus poſitive Begabung, die alle Gefahren der romantiſchen Äſthetik ſiegreich überwinden wird.

Joſeph Stella

Von FRANK E. WASHBURN FREUND
Mit acht Abbildungen auf vier Tafeln

Wer kann New York ſchildern? Wer ſein eigentliches Sein ſo zur Darſtellung bringen, daß der Beſchauer fühlt: dies iſt die Stadt, in der ſich aus wildeſtem Durcheinander phyſiſcher und pſychiſcher Faktoren das, was wir moderne Ziviliſation nennen, ſozuſagen in „Reinkultur" und bis zur äußerſten Stufe (von „Höhe" zu reden, wäre nach allem, was dieſe „moderne Ziviliſation" hervorgerufen hat, vermeſſen!) entwickelt hat, und in der vielleicht — vielleicht! — einmal nach noch ſchwerſten Kämpfen und Krämpfen eine neue Kultur auferſtehen wird, falls es gelingen ſollte, der äußeren Kräfte durch innere Herr zu werden, was aber erſt geſchehen kann, wenn man mindeſtens den Anfang damit gemacht hat, ſich ſelber kennenzulernen und dann ſich ſelber zu beherrſchen.

Wer kann das tun? Ein Einheimiſcher kaum, ihm fehlte das Moment des Wunderns, das Moment des Stellungnehmens, er würde Einzelheiten ſehen, den Wald nicht vor den Bäumen. Ein Fremder aber, ein eben Zugereiſter, würde wiederum, je nach ſeiner Eigenart, zu ſehr Partei nehmen, darum im einen oder anderen Sinne Polemik bieten, und der Kern — denn von Seele kann ja leider noch kaum eine Rede ſein! — bliebe unberührt, und damit für den Beſchauer verborgen.

Joſeph Stella aber, der es vor einem Jahre unternahm, in einer Serie von fünf gewaltigen Tafeln — einer Art moderner Altargemälde — New York darzuſtellen, war der rechte Mann dazu, denn in ihm fließt zwar fremdes Blut, aber ſeit etwa 25 Jahren lebt er meiſt in dieſer Körper und Geiſt in Bann ſchlagenden Stadt, kämpft mit ihr, liebt ſie, haßt ſie, läßt ſich von ihr tragen und gibt ſich ihr doch nie ganz hin, bewahrt ſich vielmehr ein heimliches, ſtilles Sanctum, in dem dann und wann Stimmen der fernen, ſchönen Heimat — des ſorgloſen, von der Sonne Homers beſchienenen Süditalien — ertönen, wie ſüße Blumen ſprießen und glückliche Vögel in jubelnden Geſang ausbrechen.

Stella ſelber ſchreibt mir über ſeine große New Yorker Serie: „Mit ihr wollte ich weder eine Verurteilung ausſprechen, noch eine Lobeshymne anſtimmen, noch auch, wie ein Touriſt, eine Anekdote erzählen.

Für mich iſt New York wie eine Etikette, die alle neuen Elemente der modernen Ziviliſation ankündigt, die Elemente, auf denen die neue Ausdrucksweiſe meiner Kunſt baſiert. Ich habe nur die typiſchſten und zugleich bedeutſamſten Faktoren — ſozuſagen die ‚ſpringenden Punkte' — wie die Wolkenkratzer, die ‚Lichtſtraßen' (vor allem den des Abends in einem kalten elektriſchen Lichtwirbel funkelnden Broadway), die Brooklyner Brücke und den Hafen, den Mittelpunkt des ganzen äußeren Weltgetriebes, ausgewählt. Und um dieſe in die Sprache der Kunſt zu übertragen, habe ich die Zeit gewählt, in der ſie alle wie in dichteriſcher Verklärung erſcheinen, nämlich die Nachtzeit, die ihr Myſterium über ſie ausgießt. Freilich habe ich mit Vorbedacht, um den wahren Eindruck dieſer phantaſtiſchen Wirklichkeit hervorzurufen, dieſes Myſterium vielfach und mit brüskem Nachdruck durch die harte, durchdringende Diſſonanz vielfarbiger elektriſcher Lichtſtrahlen und -bündel ſcharf unterbrochen. Die Wiederholung der Vertikalen als ein ‚Leitmotiv' ſoll als ein Symbol wirken für den neuen Kampf der heutigen Menſchheit, die unerforſchten Höhen zu erreichen. Was aber die farbige Verlebendigung anbetrifft, ſo lag mir vor allem daran, das Metalliſche, das ‚Stahlige' der ganzen Erſcheinung einzufangen und wiederzugeben, denn mir kommt New York vor wie ein ungeheures, von barbariſchen Zyklopen aufgerichtetes Gitter, das in ſtetem Vibrieren von Licht- und Schallwellen die tiefſte Nacht durchſtößt. Dieſe Lichter haben nichts gemein mit denen, die in den unſterblichen Meiſterwerken der Vergangenheit leuchten. Nein, es ſind Lichter ohne innere Logik, voller Launen, zart und hart zu-



Amerikanische Landschaft.

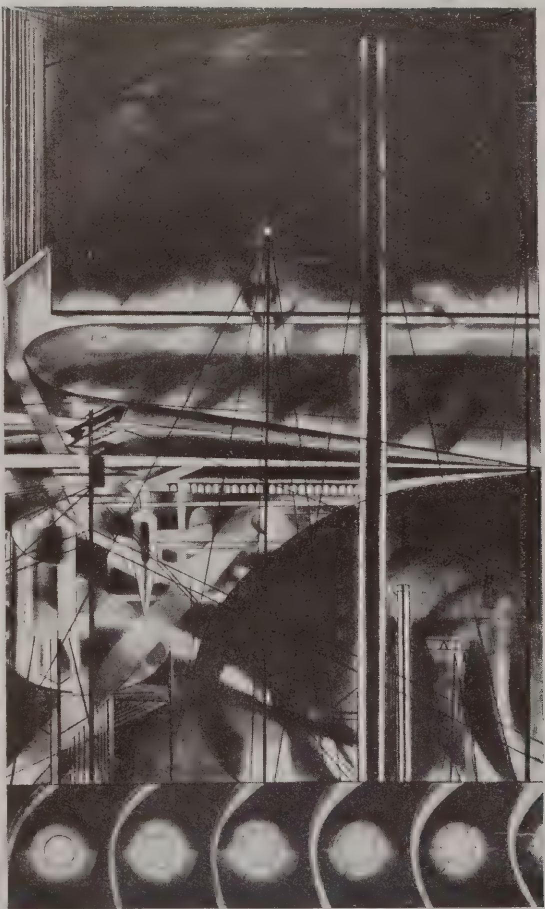


Brooklyner Brücke.

Joseph Stella.



Fabrikgebäude.



Hafen.

Joseph Stella.

gleich, sich durchkämpfend und sich gegenseitig schreiend bekämpfend und schließlich doch sich zu einer unerwarteten, unerhörten, grandiosen Polyphonie zusammenschließend, als neue Schöpfer einer neuen Musik.

Von den Wolkenkratzern habe ich die typischsten ausgesucht, so vor allem das sogenannte ‚Bügeleisengebäude‘, das seine Form eines riesigen Bügeleisens der Notwendigkeit des gegebenen Grundstückes verdankt, aus der Not so eine Tugend machend. Es bildet den Mittelpunkt meiner Zentraltafel und damit den der ganzen Serie, von dem alles ausströmt, und erscheint wie der Bug eines ungeheuren Abenteurerschiffes, das sich seinen Weg durch das dunkle Meer des Unbekannten und Ungewissen bahnt, geleitet nur, seltsamlich und scheinbar unerklärlich, durch das Schimmern und Glänzen der zwei ‚Lichtstraßen‘.

Und als ‚Predella‘ für die ganze Serie habe ich die Formen — wie sie sind und wie sie scheinen — der Untergrund- und Unterseebahnen benutzt mit dem nie stillstehenden Pulsschlag ewig sie durchströmenden und durchdrängenden Lebens.

So stehen die fünf Tafeln da wie die fünf Sätze einer Symphonie, und das größere Ausmaß des Mittelstückes dient dazu, es als das schlagende Herz, den lebengebenden Dynamo erscheinen zu lassen, von dem alle Bewegung ausgeht, und zu dem die Bewegung in den vier anderen Tafeln, wie das Blut in den Adern zum Herzen, ständig zurückfließt.“

In solchem Geist und in solcher Art ward dieses Abbild der „Hauptstadt der Welt“, dieser Welt, das Abbild unserer Zeit, noch unserer Zeit, das Abbild unseres Wirkens, unseres gemußten Wirkens geschaffen. Aus allem aber schreit schon die in Ketten gefesselte Seele, rütteln Arme an den stählernen Gitterstangen des Riesengefängnisses, greifen Hände hinauf in die stille, klare, mysteriöse Nacht, ob nicht schon der Morgenstern zu scheinen begänne, der liebliche Vorbote der strahlenden Sonne und eines neuen, kettenlosen, endlich freien Tages!

Wie ein Auftakt zu dieser Epopöe wirkt das ein paar Jahre früher gemalte Werk, „Die Brooklyner Brücke“, in dem aus gewaltigem Zusammenprall geheimnisvoll durchleuchteter Flächen und durchdringender, aufstrebender, sich kreuzender Linien der Eindruck eines ungeheuren, dabei aber doch schwebenden Baues erzeugt wird, der Eindruck nie endender Bewegung.

Dieser Eindruck war für Stella, wie wohl für die meisten, die New York erstmals betreten, offenbar der stärkste. Schon in einem seiner ersten, in modernem Stil geschaffenen Gemälde, das „Coney Island“, den „Kampf der Lichter“, in abstrakter Form darstellt — diesen Sammelpunkt der Hunderttausende am Meeresstrande, in dem sie im Taumel kurzer Stunden sich Vergessenheit des Lebenszwanges ertanzen — war es der Wirbel durcheinanderströmender, sich ballender Massen im Scheine eines grellen, unbarmherzig den ziellosen Wellenschlag dieser treibenden und wieder getriebenen Menge beleuchtenden künstlichen Lichtes — seitdem gilt Stella als der Maler des elektrischen Lichtes — der ihn zum Schaffen reizte. Es ist, als müßte er sich durch solches Schaffen von einer in ihm selber lebendigen Überfülle befreien.

Ist er dann aber so von ihr befreit, erwacht lyrisches Fühlen in ihm. Dann ist es, daß ihm leise die Heimat zu sprechen beginnt, und mit Andacht und einer Art Wollust gibt er sich den Blumen und den Vögeln hin. Er erzählt einmal, wie er eines schönen, sonnendurchlachten Maientages als Achtjähriger in der Lateinschule seines süditalienischen Heimatortes Muro Lucano saß und ein Vögelchen sich auf den Sims am offenen Fenster setzte, ihn munter aus seinen schwarzen Perlenaugen ansah und ihm zupfiff. Ihm klang's wie eine „Aufforderung zum Tanz“, hinaus ins Freie! Er sagt dem Lehrer, er müsse das Zimmer verlassen. „Warum?“ — „Er ruft mich!“ — „Wer?“ — „Der Vogel.“ Eine tüchtige Tracht Prügel war die Antwort. Aber Stella ist seitdem oft solchen Vögeln gefolgt. Und einmal in einer süßen Sommernachtsstunde hörte er plötzlich wieder den Gesang der Nachtigall, den kein Europäer in diesem Lande je vergessen kann. Wie

eine Fontäne stieg er auf gegen den gestirnten Himmel, so rein, so rund, so voll und reich. Er mußte ihn in seine Kunst bannen, und so entstand sein „Gesang der Nachtigall“, musikdurchtränkt und doch ganz Sprache bildender Kunst, wirksam durch seinen Sinn, Herz und Pulz bewegenden Schwung und die Anmut der Linien, die weichen, rundenden Formen seiner Flächen, den Schmelz, fast könnte man sagen das Schluchzen seiner süßesten Farben: und sie alle in stetigem Fluß, in steter Bewegung wie der Gesang selber.

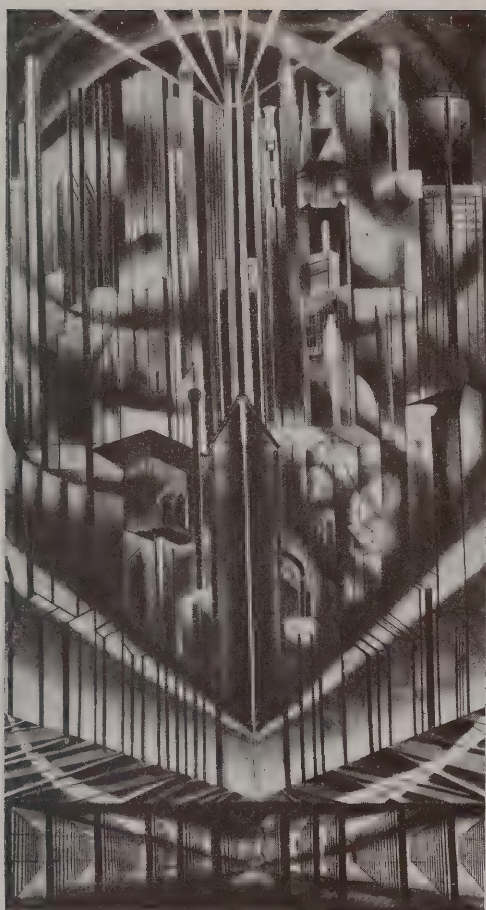
Wenn Stella Blüten wie die hier abgebildeten malt, taucht er gleichsam selber in sie unter, wie der Schmetterling, der sich den Honigseim holt, der ihr Geliebter wird und ihre heiligsten Geheimnisse erkennt. So dringt er in den Kern des Seins und Werdens ein, und darum wachsen seine Blüten vor unseren Augen auf, entfalten sich, streben aufwärts, suchen Licht und Sonne.

Es ist wohl etwas in ihm, das lockt ihn zu solchen träumerischen Stunden, zum sich Hingeben, zum Genießen. Aus solcher Sehnsucht mag sein Gemälde: „Der Baum meines Lebens“ entstanden sein. Aus reichem Urgrund, voll saftigen Gewächses, steigt er auf, nicht gerade, nicht zielbewußt; es scheint vielmehr, als möchte er dem Muttergrund nahe bleiben, als fühle er, von dort sauge er schließlich doch seine beste, wenigstens seine köstlichste Nahrung. Aber aufwärts geht es doch. Er streckt Zweige aus, zahlreiche, und in ihnen und den Nachbarpflanzen sitzen nun herrliche Vögel, inmitten wundersamer Blüten, und die Blüten duften und die Vögel singen gar wunderbar, und ein helles Flöten und Geigen geht durch den Raum, als wäre er das Paradies. Da und dort freilich wächst auch so etwas wie eine Sumpfblume, eine Giftblume gar. Aber die schönen Stunden, all die erlebte Freude, überwiegen doch, und wie ein Hymnus steigt alles empor, empor, bis wo das Gemälde abbricht. Die Sehnsucht und Hoffnung aber folgen der Richtung.

Freilich, nur im Kampf wird das Beste gewonnen, gleich auf welchem Gebiete. Und Stella, eine trotz lyrischer Gemütsstimmungen sehr männliche Natur, weiß das und gürtet sich immer von neuem wieder die Lenden und stürmt zum Kampfe vor. Als Waffe in diesem Kampf um den Ausdruck neuen Lebens dient ihm die Sprache neuer Kunst, wie er sie zuerst während eines einjährigen Aufenthaltes in Paris kennen und ausüben gelernt hat.

Ein Schulmaler aber ist er nicht und will es nicht sein. Jeder „Ismus“ ist ihm verhaßt. Sein Kunstcredo, das er sich, wie er sagt, erkämpft hat, ist: „daß der wahre moderne Künstler die Zivilisation zum Ausdruck bringen muß, zu der er gehört, und die die seiner Zeit ist. Trotzdem liegt ein unendliches Feld vor ihm, denn für seine Inspiration dient ihm die gesamte Gegenwart und im Vorwärtsblicken die Zukunft. Rückwärtsblicken aber nach der Vergangenheit darf er nicht. Das bedeutet natürlich nicht, daß wir Modernen die großen Werke, die in früheren Zeiten entstanden sind, übersehen oder auch nur verkleinern wollen (wie es freilich so manche getan haben und noch aus eigner Reklamelust tun). Im Gegenteil: ich glaube, daß die ersten Schritte immer wieder, und ganz unvermeidlich, mit Hilfe und unter der Führung der Vergangenheit und ihrer Lehren und Erfahrungen getan werden müssen, weil die Grundgesetze aller Kunst unveränderlich sind.“

Den obenerwähnten Kampf muß er auch, und vielleicht vor allem, mit sich selber ausfechten, und wie er es mit energischer Bewußtheit tut, das ist bewunderungswürdig. Sein Temperament — das eines vollblütigen Süditalieners — nämlich hat manchmal der Fülle und Weite zu viel, es geht sozusagen mit ihm durch. Da tritt sein Wille dazwischen, mit dem er sich gezwungen hat, sein Formgefühl, das heißt sein Gefühl für Aufbau, für die Struktur derart auszubauen, daß, was wohl seine Schwäche war, nun zu seiner Stärke geworden ist. Da ist zum Beispiel das in seinem träumerischen Thema für die eine Seite seines Wesens so charakteristische Gebilde „Das Gebet eines Kindes“. Hier hat er durch die tragenden, dabei aufwärtsstrebenden Linien und eine Art goti-



Broadway mit Wolkenkratzer.



Brooklyner Brücke.

Joſeph Stella.



Das Gebet eines Kindes.



Blütenſtudie.

Joſeph Stella.

ſchen Bogens dem in die Wolken und den Himmel ſtrömenden Fühlen, vagen Träumen, einem leiſe ſich regenden Wünſchen eine, ſagen wir, irdiſche Grundlage gegeben. Die Fülle ſeiner Natur aber bewahrt ihn glücklicherweiſe davor, bloßer Linienkonſtrukteur zu werden, ſo daß ſo vollblütige Gebilde wie die Brooklyner Brücke und die New Yorker Serie entſtehen konnten.

„Das Gebet eines Kindes“ zeigt auch, wie er ſich in das Gemüt anderer hineinzuleben vermag. Dieſe Gabe macht ihn auch zum Porträtiſten, als welcher er manchmal, je nach der ihn beſchäftigenden Perſönlichkeit und deren geiſtigem und körperlichem Weſen, mehr das Dekorative oder aber das innerſte Weſen betont.

Ein Mann und Künſtler ſolchen Temperamentes kann ſich mit lyriſchem Schaffen und epiſchem Nachdichten nicht begnügen. Ihn drängt es zu dramatiſchem Geſtalten. Solches, in dem ſein Herrſcherwille gewaltig durchbricht, iſt ſein trotzig in den Nachthimmel ſtoßendes Fabrikgebäude, eine Art moderner Turm zu Babel, der ſelbſt vor den Schrecken der Nacht nicht bebt. Hier hat Stella ſich ganz gefunden, ganz auch ſeine Sprache. In ihm erwacht deutlich das Echo jener „Grundgeſetze aller Kunſt, die unveränderlich ſind“. Hier iſt nichts mehr modern in Anführungszeichen, nichts alt, alles iſt ewigem und dabei eigen gewordenem Fühlen entfloſſen: „Du mußt es dreimal ſagen“, und in dreimaliger, unerhörter Wiederholung ragt, von Nacht und dieſe durchdringender, greller Hochofenhelle umrauſcht, die Vertikale empor und läßt ſich nicht erdrücken, und im Gebäude ſelber dehnt ſie ſich aus, ſelbſt dunkel wie die Nacht, aber wuchtig auf der Erde ſtehend, eingepflanzt, ihrer ſelbſt ſicher. Mag ſein, das „Thema“ trägt durch ſeine, für jeden Menſchen unabweislichen Ideenaſſoziationen zur „Tragödie“ dieſes Werkes mit bei, aber alles iſt in Form gegoſſen und durch ſie allein zur beredteſten Sprache gebracht. Welch innerer Fortſchritt und zugleich welches ſich Losreißen von einer nur zu leicht zur Formel werdenden Kunſtſprache, wie ſie in einem früheren Werke ähnlichen Themas, der „Amerikaniſchen Landſchaft“, ſich kundtut! Beweiſt hier nicht ſchon der etwas ironiſch klingende Titel, daß es ſich um ein mehr äußeres Erfaſſen und Geſtalten — ſicherlich von großer Wucht — handelt, bei dem aber die letzten inneren Gewalten und die tiefſten Stimmen ſchwiegen? In dem ſpäteren Gebilde aber brannte der ganze Mann, ſchuf der ganze Künſtler, deſſen Weg auch aus dem Dunklen in die Helle, aus den Gittern in die Freiheit, aus dem Wirrwarr irdiſcher Maſſen in die große Einfachheit und Einheit des All führt. —

Zum Schluß ſeien noch einige Daten der Entwicklung Stellas angefügt für die, die derlei lieben.

Joſeph Stella ſtammt aus dem kleinen ſüditalieniſchen Orte Muro Lucano, in dem er 1879 geboren wurde. In ihm erhielt er bis zum 17. Lebensjahre die ſogenannte „klaſſiſche“ Erziehung der „beſſeren“ europäiſchen Jugend, die, wie jene Vogelepiſode dartut, ſeine Geduld ſchon früh auf eine harte Probe ſtellte. So meint er einmal, daß Schulen offenbar als Strafe für unſere Erbſünde erfunden worden ſeien! Mit 17 Jahren kam er dann nach Amerika, wo er zunächſt durch ſeinen Bruder, einen ſehr bekannten Arzt veranlaßt, zwei Jahre lang Medizin ſtudierte. Es hielt ihn aber dann nicht länger dabei, denn ſchon in der alten Heimat hatte er viel gezeichnet, und ſo ging er auf eine Kunſtſchule, freilich um ſie nach einem übelverbrachten Jahre ſchnell wieder zu verlaſſen, trotz eines Preiſes, den man ihm bewilligte. Er ſtellte ſich auf eigene Füße und lernte von ſelber gehen. Eine leichte Schule war es nicht. Aber an „Modellen“ fehlte es ihm keineswegs. In allen Parkanlagen, den Straßen, in den Bahnen, den öffentlichen Gebäuden, vor allem den Bibliotheken fand er ſie, dieſe verſchiedenſten Typen aus aller Herren Länder mit ihren Schickſalen, die in ihren Zügen ausgeprägt waren. Und außer ihnen bot die Rieſenſtadt des Seltſamen, Furchtbaren und Gewaltigen genug, um ſeine Phantaſie und ſein Auge ſtetig zu beſchäftigen. So wuchs er gleichſam in ſie hinein als Menſch wie als Künſtler. Es bot ſich dann eine Stelle als „Illuſtrationsreporter“ für ein Magazin, „The Survey“, für das er die Stahl- und Bergwerke in

und um Pittsburgh, der Stadt des Rauches und ewiger Nacht und tosender Maschinen, abkonterfeite. Mehr als hundert dieser Arbeiten wurden dann öffentlich ausgestellt und Stellas Name wurde nun erstmals in der Öffentlichkeit bekannt. Es folgten sodann ähnliche Arbeiten für andere Journale, die ihn oft zu den schrecklichsten Stätten menschlichen Elends und Verbrechens führten, wie hinaus auf die „Schädelstätte", der grausigen Insel, auf der die Namenlosen fast wie Hunde verscharrt werden. Sein Herz schmerzte ihn, sein Auge aber lernte und seine Hand. Doch er fühlte innere Not, und so machte er sich eines Tages auf und zog in die Heimat zurück, wo er zwei Jahre lang die alten großen Meister seines Volkes studierte, mit heißem Bemühen, namentlich die Venezianer und ihre Klänge vorzaubernden Farben. Dann gings nach Paris, wo Matisse herrschte und ihm zum Anreger wurde, Neues auf neue Art zu sagen. Es setzte der Kampf in ihm selber ein, aus erwachenden Visionen heraus, der Kampf um eine neue Lebensanschauung, die sich logisch äußerlich in neuen Formen betätigen und ausdrücken mußte. Ein Instinkt, ein Wissen um sich selber führte ihn in dieser inneren Krise nach New York zurück, wo diese neuen Formen sich am deutlichsten im Leben selber kundtaten, und wo man deshalb hätte meinen sollen, daß die Brut- und Geburtsstätte der neuen Kunst hätte sein müssen, wenn man nicht eben dort Kunst statt mit Leben mit Luxus und leichter Erholung zusammenkoppelte, und in der Kunst Flucht vor dem Leben suchte! Aber 1913 drang doch die erste Welle dieser neuen Kunst über den Ozean und tat sich in der (für New York) berühmt-berüchtigten großen Armoryschau kund. Stella war mit ein paar Gemälden auf ihr vertreten, und sodann mit dem genannten „Coney Island" auf der ein Jahr späteren Ausstellung moderner amerikanischer Werke bei Montroß. Es war sein erster weitreichender Erfolg als Vertreter der Moderne, und von nun an stand er in der Vorderreihe des Treffens und hat sich wacker herumgeschlagen, um der neuen Kunst und sich selber Anerkennung in Amerika zu erfechten. In der ersten Zeit stand ihm der die ganze neues Leben und Bewegung erzeugende Richtung mit Liebe, Verständnis und einer gehörigen Portion Mut unterstützende und verteidigende Kunsthändler Stephan Bourgeois zur Seite, bei dem er u. a. seinen „Baum meines Lebens" ausstellte.

Seitdem vor einigen Jahren Miß Catherine Dreier[1], die eifrige Verfechterin und Sammlerin der modernen Kunst in Amerika, ihre Société Anonyme gegründet hatte, die für die Modernen aller Länder eine Sammelstelle bilden und ein „Museum für moderne Kunst" vorbereiten soll, hat Stella meistens in den Räumen dieser Société ausgestellt, die auch jetzt eine umfassende Vorführung seines Oeuvre plant. Miß Dreier besitzt einige der bedeutendsten seiner Werke, wie die Brooklyner Brücke usw., und der Künstler hat in schönen Worten des Dankes anerkannt, daß er ohne ihr verständnisvolles und zugleich tatkräftiges Interesse den wahrlich nicht leichten Kampf bisher kaum erfolgreich hätte durchführen können. Einem Manne und Künstler aber von den reichen inneren Hilfsmitteln, dem Mut und Selbstvertrauen, die Stella auszeichnen, kann es letzten Endes nicht fehlgehen. Nicht umsonst ist sein Name Stella, ein Stern leuchtet ihm vor, und er wird ihm folgen.

[1] Miß Dreier hat vor kurzem ein reich illustriertes Buch bei Brentano, New York, als Einführung in die moderne Kunstbewegung, betitelt „Western Art and the New Era" erscheinen lassen, in dem sie mit dem ihr eigenen Enthusiasmus und schöner Überzeugungstreue für ihr Credo und das ihrer Künstler (zu denen auch viele der neuen Deutschen gehören) eintritt, wobei sie sich gleichsam als beste Hilfstruppen die Kunstgroßen aller Zeiten und Länder herbeiruft; denn um die stete Lebendigkeit der Kunst geht es, die Form und Ausdrucksweise wechseln ständig und müssen es tun, gerade um das Leben, das sich ewig erneuern will, zu erhalten.



A. H. Pellegrini. Schiffbrücke bei Baſel. 1910.



A. H. Pellegrini. Vorfrühling bei Locarno. 1923.



Detail aus dem Wandbilde für den Basler Strafgerichtssaal. 1924.

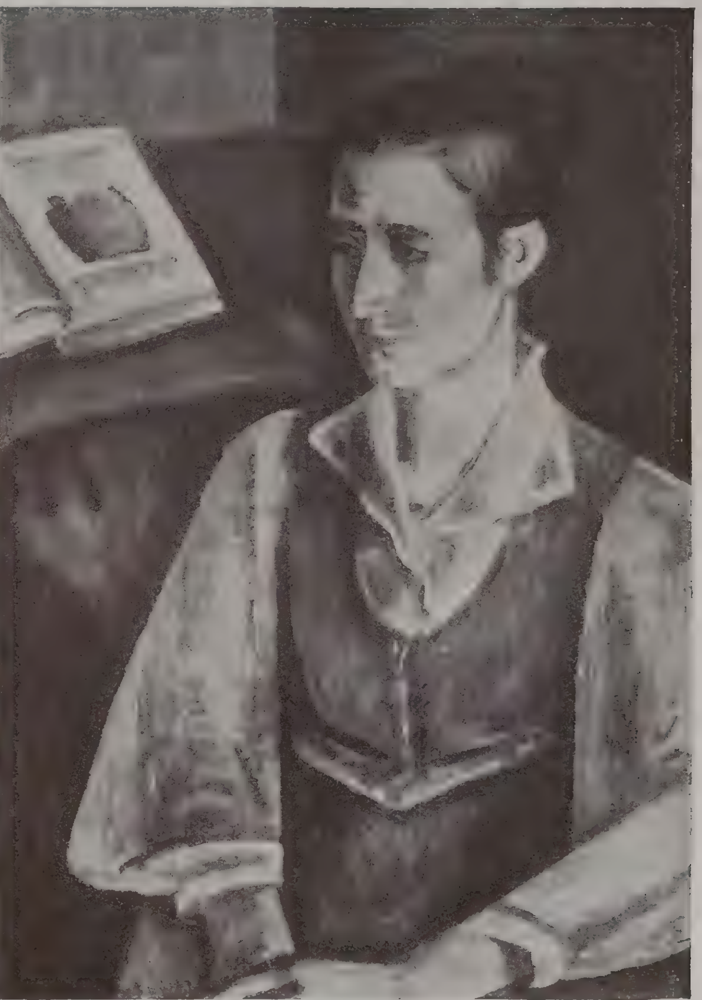


Begegnung. 1917. Bes: A. Busch, München.

A. H. Pellegrini.



Bildnis Edwin Scharff. 1915.

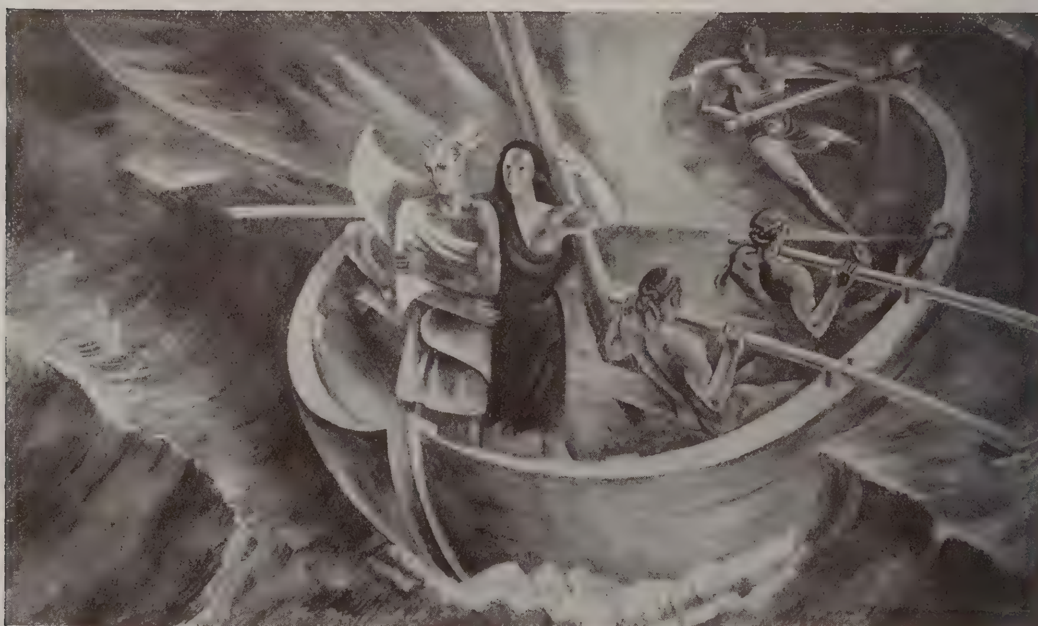


Bildnis Frau H. B.-K. 1918.

A. H. Pellegrini.



A. H. Pellegrini. Fresko an der Kirche von St. Jakob bei Basel (Teilstück). 1917.



A. H. Pellegrini. Die neue Zeit. 1919.

Alfred Heinrich Pellegrini

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln — *Von WILLY RAEBER*

Innerhalb der Malergeneration des alemanniſchen Kunſtkreiſes, die um die Jahrhundertwende an ihre künſtleriſche Aufgabe herantrat, iſt der Schweizer Alfred Heinrich Pellegrini eine der markanteſten Perſönlichkeiten. Aus einem italieniſch-ſchweizeriſchen Geſchlechte ſtammend, Baſler von Geburt und Weſen, empfing er ſeine Ausbildung vornehmlich in Deutſchland. Zwar haben auch die großen Franzoſen, Cézanne vornehmlich und Picaſſo, ſeiner Entwicklung Pate geſtanden; ausſchlaggebend für ſeine künſtleriſche Art waren jedoch die Anregungen des Stuttgarter Kunſtkreiſes, als Adolf Hölzel und Hans Brühlmann noch in ſeinem Mittelpunkte ſtanden — wenn auch die Förderung, die er dort fand, vielfach nur zu ſchnellerem Wachstum brachte, was keimhaft ſchon in ſeinem Wollen wurzelte. So iſt die Kunſt Pellegrinis im weſentlichen eine ausgeſprochen germaniſche, obwohl im Farblichen ein romaniſches Element nicht zu leugnen iſt und obſchon die ungewöhnliche Befähigung des Künſtlers für das Wandbild ſicherlich ſeiner romaniſchen (ſpeziell teſſiniſchen) Abſtammung zuzuſchreiben iſt.

Pellegrini iſt einer der wenigen Künſtler, die ſich im Chaos der aus Deutſchland und Frankreich kommenden Strömungen des Kubismus, Expreſſionismus und der abſtrakten Kunſt ruhig, unbeirrt und konſequent entwickelten. Impreſſioniſt und Naturaliſt iſt er nie geweſen, aber er war von vornherein neuzeitlich gerichtet. Relativ bald hatte er ſich einen perſönlichen Stil geſchaffen, der indes ſeiner eminenten Entwicklungsfähigkeit niemals hindernd im Wege ſtand, ſondern ihr eher fördernden Rückhalt gewährte. Ruhig und geradlinig iſt er ſeinen Weg gegangen, als ein außerordentlicher Arbeiter, der immer höhere Forderungen an ſich ſtellte — gemäß der inneren Weitung ſeiner Perſönlichkeit. Heute, in einem Alter, da die meiſten ſeiner Altersgenoſſen ihren Stil im weſentlichen abgeſchloſſen haben, tritt er in eine Phaſe ſtärkſter Entwicklung, quillt ſeine ſchöpferiſche Kraft wie noch nie, iſt er jung wie die Jüngſten. Der Reichtum ſeiner Werke iſt faſt unerſchöpflich; keines iſt wie das andere und doch iſt jedes reiner Pellegrini. Ihm iſt es eben gegeben, ſich vor jedem neuen Vorwurf aus ſich heraus zu erneuern, jeden aus ſeinen individuellen Bedingungen heraus zu geſtalten. Jedes neue Motiv bedeutet ihm eine neue künſtleriſche Problemſtellung, die eine neue Löſung verlangt und erhält. So bleibt ihm alle Manier, alle Selbſtwiederholung fern. Zu Hilfe kommt ihm dabei ſeine reiche — nicht nur gegenſtändlich, ſondern vor allem auch maleriſch reiche — Phantaſie. So ſehr er die Natur, das Modell ſtudiert, iſt er doch nicht von ihnen abhängig; er ſteht ſouverän über der Wirklichkeit — nicht als unbekümmerter Draufgänger, ſondern als ein außerordentlich ſenſibler Künſtler.

Das höchſte Streben von Pellegrinis Malerei iſt das Wandbild — als Monumentalmaler wird dieſer Künſtler immer mehr zu werten ſein, das zeigen die Werke der letzten Jahre deutlich. Und zwar wird man ihn als Monumentalmaler zu den bedeutendſten ſeit Hodler zählen müſſen, nicht nur in der Schweiz, auch in Deutſchland. Es gibt heute wenige, die große Form und Reichtum im Detail ſo zu vereinigen wiſſen wie Pellegrini, wenige auch, die inhaltlich den Großwerken adäquate menſchlich bedeutſame Themen zu geſtalten verſtehen. — Dieſe ſeltene Begabung für das Wandbild, die praktiſch zu betätigen der Künſtler im Gegenſatz zu vielen gleichſtrebenden Kollegen durch glückliche Umſtände von jeher immer wieder Gelegenheit fand, ließen ihn früh die große figürliche Kompoſition in den Mittelpunkt ſeiner künſtleriſchen Arbeit rücken. An ihr bildete ſich ſeine Art zuerſt vollkommen aus. Ein ſtarker Stilwille, ein ſicheres Gefühl für die Bedingungen und Haupterforderniſſe des Wandbildes: rhythmiſch ſorgfältig abgewogene Kompoſition, großzügige, einfache dekorative Form von guter Fernwirkung, Beſchränkung des Räumlichen, d. h. Vermeidung

ſtarker Raumilluſion ſind ihr Kennzeichen und zugleich diejenigen eines guten Freskoſtiles. In großen Flächen und kraftvollen Kontraſten ſpricht die Farbe; zu ihr tritt als ſtark mitſprechendes Element der Kontur, der ein ganz enormes Beherrſchen der Form verrät. Aber ebenſoſehr wie durch ihren ſtreng architektoniſchen Aufbau in Linie und Gruppierung wirken die Großfigurenbilder durch die zwingende Formulierung des Motiviſchen. Es iſt außerordentlich charkteriſtiſch für Pellegrini, daß ſeine Wandbilder immer einen geiſtigen Inhalt haben wollen und in hohem Maße auch beſitzen.

Bei dem ausgeſprochenen Willen zur Monumentalität iſt es ſelbſtverſtändlich, daß auch ſeine Tafelbilder (Figururenbilder, Bildniſſe und Stilleben) den ſtarken Rhythmus und die große Auffaſſung des Wandbildes nicht verleugnen. Das Hauptgewicht iſt auch hier auf die farbige und lineare Kompoſition, auf das Konſtruktive überhaupt gelegt. Der Eindruck des Architektoniſchen, Feſtgefügten, rhythmiſch Beruhigten, den die Werke Pellegrinis ausnahmslos hervorrufen, beruht in erſter Linie darauf. Eine gewiſſe Herbigkeit iſt bei ſeinen Bildern immer; ſie gehört zum ſtrengen Stil des Künſtlers und verkörpert den Ernſt und die Reinheit, mit denen er an die Arbeit geht. Die große Strenge der Formgebung iſt bedingt durch den ganz beſtimmt angewendeten Flächenſtil, mit dem der Künſtler ſeine Wirkung im weſentlichen erzielt. Dabei handelt es ſich keineswegs um eine primitive Darſtellung, ſondern um ein ganz abſichtliches Reduzieren aus der Fülle der Formen, ein Hervorheben des Weſentlichen und Bedeutungsvollen, ſo daß bei aller Vereinfachung und Stilgröße doch ein großer Reichtum, eine ſtarke Wirklichkeit und eine packende Unmittelbarkeit erzielt iſt. Dieſer Eindruck des Reichen und Unmittelbaren wird unterſtrichen und geſteigert durch die Farbe, die bei aller Delikateſſe und Raffiniertheit klar und kraftvoll iſt. Ein ſo ſicherer Farbengeſchmack, wie er ſich bei Pellegrini findet, iſt nichts Alltägliches. Das Kolorit iſt bei aller Ökonomie intenſiv, ſtark abgeſtuft; eine Vorliebe für kühle Töne iſt bezeichnend. Im übrigen iſt die Farbenſkala ſtets identiſch mit der Idee, dem Inhalt des Bildes und nicht ſelten erweckt das Sinnliche der reinen Farben im Verein mit der Typiſierung alles Dargeſtellten, von Menſch und Natur, etwas von der elementaren Kraft Böcklinſcher Bildwirkungen.

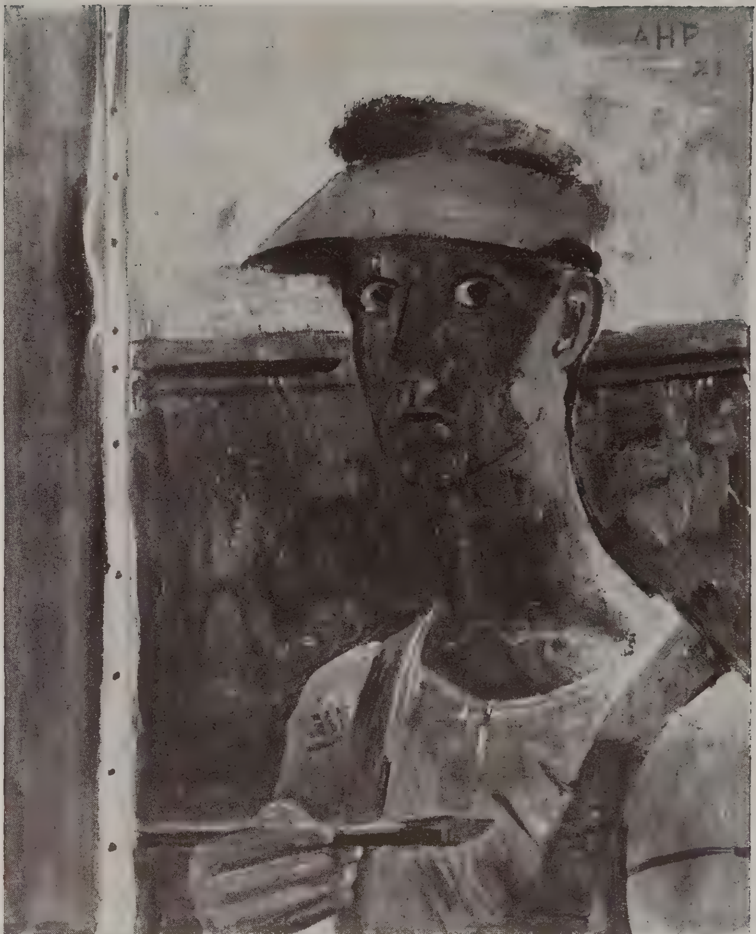
Malerei und Zeichnung ſtehen bei Pellegrini gleichwertig nebeneinander. Er zeichnet viel, und zwar nicht nur Vorſtudien zu den Bildern, ſondern er pflegt vielmehr ſtark auch die ſelbſtändige Zeichnung, die landſchaftliche ſowohl als die figürliche. Er zeichnet einfach, gibt oft nur Andeutungen, vermag aber immer vollſtändige und anſchauliche Bildwirkung zu erzielen. Seine jüngſt entſtandenen Zeichnungen ſind von geradezu klaſſiſcher Abgeklärtheit im Linienduktus.

Man ſteht bei Pellegrini einer intereſſanten, höchſt anregenden Künſtlergeſtalt gegenüber, der große künſtleriſche Beweglichkeit und vor allem lebendige Phantaſie eignen und die ſich keineswegs in eine einzige Formel fügen will, ſondern nach mehreren Seiten hin zugleich ausgreift. Dieſer Künſtler iſt heute für die Schweiz einer der repräſentativen Maler; da iſt es wohl Zeit zu fragen, welche Stellung er im größeren deutſchen Kunſtleben einnimmt. Sein Werk drängt immer mehr dazu, von dieſer Warte prinzipieller Kritik beurteilt zu werden.

Man iſt verſucht, angeſichts der Landſchaften und Figurenbilder die Vorfahren Pellegrinis unter den Romantikern zu ſuchen. Es iſt Eichendorffſche Romantik in ſeiner Natur, in der Liebe zum Wald, zu der Stille des Waldes. Der Name Moritz von Schwind drängt ſich auf. Wie eine neue Meluſine ſitzt die Genoveva Pellegrinis in der Einſamkeit des Bergwaldes und etwas Verträumtes, Unwirkliches — Märchenſtimmung liegt über dieſen Mädchen und Jünglingen, die ſich im Walde begegnen, dem Toſen des Waſſerfalles lauſchen und die mit den Rehen wie Geſchwiſter ſind. Dieſes Märchengefühl für die Dinge iſt eine der anziehendſten Seiten bei Pellegrini. Aber wenn man das Gefühlsmäßige, Träumeriſche ſeiner Kunſt, ihren ſtarken Hang zur Romantik namhaft macht, ſo drängen ſich faſt gleichzeitig Worte vor,



Stilleben.



Selbstbildnis.

A. H. Pellegrini.

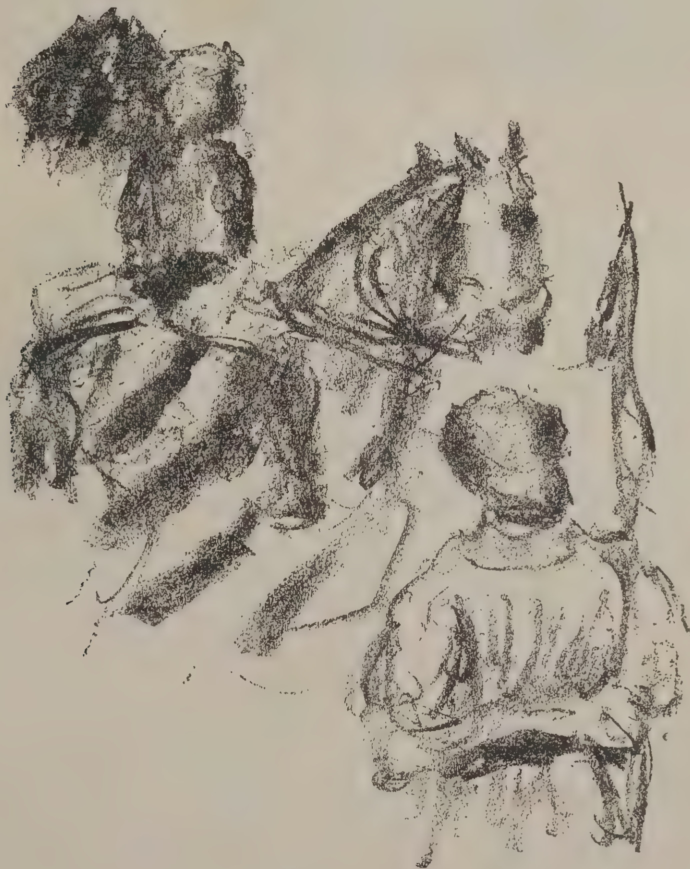


A. H. Pellegrini. Sommernacht. 1920.



A. H. Pellegrini. Zeichnung. 1922.

die darauf hinweisen wollen, wie sehr diese Gefühlswerte einem sehr überlegten Stilwillen — also etwas durchaus Verstandesmäßigem — untergeordnet sind. Deshalb wirkt die Malerei Pellegrinis nie weich oder gar süßlich, trotzdem sie voll Stimmung ist; sie ist männlich und unsentimental. — Das aber bestimmt den starken Eindruck dieser Kunst, daß hinter der Fülle der künstlerischen Gesichte eine Individualität von ungemeiner seelischer Struktur sichtbar und spürbar wird, ein wesentlicher Mensch, der auch ob der Verwirklichung rein artistischer Probleme niemals der feinsten seelischen Regungen verlustig geht; ein Künstler von durchaus eigener Prägung, der scharfen Intellekt und starkes künstlerisches Temperament in sich vereinigt, und der doch auch im großorganisierten, festgefügten Monumentalbild eine Frische und Zartheit des Empfindens gibt, wie man sie in der neuesten deutschen Kunst vergeblich sucht. Um sie wiederzufinden, müßte man auf die Werke des allzu früh verstorbenen Schweizers Hans Brühlmann zurückgreifen — dessen Tod ein Verlust für die abendländische Malerei war. Setzt man aber dem Namen Brühlmanns noch denjenigen Hans von Marées vor, so hat man die zwei Fixpunkte der Linie, die für A. H. Pellegrini herkunfts- und zukunftsweisend ist.



Lovis Corinth.

Karl Hofer

Von BENNO REIFENBERG | Mit zwölf Abbildungen auf ſechs Tafeln

Dieſe Bilder — von Mädchen, die einander umſchlingen, von ſich jagenden Pierrots, von ſchönen müden Blumen und ſcheuen Menſchen — ſind hier geſammelt nicht ſo ſehr, um allgemeine Überlegungen vor ihnen anzuſtellen, ſondern um ſie an eine breitere Öffentlichkeit ſozuſagen zu verſchenken. Vor dem Werk des nun Sechsundvierzigjährigen wird es klar, wie wenig damit getan iſt, einen unter uns lebenden Künſtler in das Schema einer Entwicklungsreihe zu preſſen und wie wenig Sinn darin liegt, einem Zeitgenoſſen das Ziel vorzuſchreiben, nach dem er zu ſtreben habe. Das iſt von der Kunſtkritik leider zu viel getriebenes — Münchhauſen Handwerk. Es kommt nur darauf an: zeitgenöſſiſche Kunſt aufzuzeigen, auf ſie hinzuweiſen. Dann freilich mag unterſucht werden, in welchem Grade wir uns mit ihr identifizieren, wieweit des Künſtlers Leidenſchaft und Träumerei die unſrige iſt.

Auf den großen deutſchen Kunſtausſtellungen der letzten Jahre, die ein Spiegelbild des verhetzten, ängſtlich zuckenden Nachkriegslebens waren, auf denen zu oft lautes Lärmen in überſpitzten Theorien, in belangloſen Bekenntniſſen nur ſehr ungenügend die ſchreckliche Hoffnungsloſigkeit der Seele überdecken ſollte, fand ſich hie und da, nicht eben ſonderlich in die Mitte gerückt, ein Bild von mäßigen, gleichſam beſchatteten Farben, etwas nachläſſig gemalt, aber nie ohne jene ſo ſeltene Sicherheit des angeborenen Geſchmacks. Ein Bild, vor dem wie eine längſt vergeſſene Erinnerung der Gedanke auftauchte, daß es ein Malen gebe um der Schönheit willen. Ein ſolches Bild war von Karl Hofer.

* * *

Es iſt nicht leicht auseinander zu ſetzen, aus welchen letzten Urſachen vor den Tafeln Hofers immer wieder der Gedanke „An das Malen um der Schönheit willen“ entſtehen wird. Sein maleriſches Handwerk erſcheint zunächſt nicht viel gepflegter als das der Nachbarn, ſeine Malmaterie iſt beinahe ſpröde, nie hat er das Brillante erreicht. Was aber dieſen Bildern eigen iſt und ſie nachdrücklich von allen anderen unterſcheidet, das iſt die enge Verbundenheit ihres Gegenſtandes. Nicht, als ob Hofer dasſelbe male, ſich wiederhole. Des Künſtlers Produktion iſt erſtaunlich. Man kennt aus der Zeit um 1914 Hunderte von Ölgemälden Hofers und ſelbſt dieſe kleine Auswahl, die hier folgt[1], kann für die thematiſche Verſchiedenheit zeugen. Neben den Figurenbildern gibt es Porträts — wie dieſer „Flechtheim“ ſchlagend deutlich im Phyſiognomiſchen — oft malte er ſich ſelbſt, im Hut, mit aufgehobenen Händen, er malte Bilder zu den Tagesereigniſſen, ein Bild „Zur Revolution“ iſt nachdrücklich haften geblieben, er malte den „Trommler“, den unſeligen Muſikanten mechaniſierten Lebens, er erzählte Geſchichten, von einer Geſellſchaft in der Theaterloge, von dem Paar unter Sonnenblumen, von nächtlicher Kahnfahrt, von den Schlafenden. Und nicht zuletzt hat Hofer Landſchaften gemalt, alſo den weiteſten Bezirk der ſichtbaren Welt. Ein Plankenzaun, ein Bretterhäuschen, den ſtumpfen Berg hinter Bernau, Hans Thomas Heimat, und den abendlichen Wald, mit weidenden Pferden. Aber durch alle dieſe ſo verſchiedenen Dinge geht als unverkennbarer, kaum zu deutender Zug eine beſondere nahe Verwandtſchaft des Gefühls.

Die Bilder Hofers ſind Teile von ihm, ſind mit ihm ein Gemeinweſen. Und gerade deshalb fehlt ihnen eine beſondere Art Deutlichkeit. Die Deutlichkeit des Biographiſchen. Dieſe Bilder ſind nicht Dokumente einer Auseinanderſetzung mit der Welt, ſie entſtanden nicht ſo, daß ihnen der Streit des Künſtlers mit dem Objekt voranging, ſondern ſie ſind von Anfang an verbunden, in einer fernen, wenn man ſo will, unperſönlichen

[1] Die Reproduktionen erfolgen mit freundlicher Genehmigung der Galerie Flechtheim.



Mädchen mit Kerze. 1922.



Schreibendes Mädchen. 1922.

Karl Hofer.



Mädchen mit Blattpflanze. 1923.



Am Fenster. 1923.

Karl Hofer.

Schicht. Es fehlt ihnen die Unmittelbarkeit des Einmaligen. Sie leben nur im ganzen, im Zusammenhang. Die Schönheit aber ist in allen Dingen oder sie ist nicht. Sie lebt in den Teilen und macht sie harmonisch. Kein Teil, der nicht vor allem Sonderrecht dem Ganzen verwandt wäre und damit schön.

So wird es klar, wie wenig die Tafeln Hofers, da sie ihren besten Sinn nur in ihrer Verbundenheit, in ihrer Verwandtschaft, ja Liebe zueinander finden, wie wenig sie über den Maler selbst aussagen. Sie sind Bruchstücke einer einzigen großen Vision von der Schönheit.

Aus dem Werk würde sich die Vita des Künstlers schwerlich ablesen lassen. Es gibt diese wenigen biographischen Details: Ein Badener. Der kaum Zwanzigjährige beginnt in Karlsruhe zu arbeiten. Böcklin ist merkwürdigerweise ein großer Eindruck, auch Hans Thoma. Vielleicht, daß ihm die Erscheinung des nordischen Edvard Munch begegnete. Er zeichnet, malt Temperabilder. Wenige Jahre später ist er in Rom. Meier-Gräfe sagt (in seinem Aufsatz „Karl Hofer“, Ganymed, 3. Bd.): „Um eine allzu kleinstädtische Romantik abzulegen.“ Er lernt den Schweizer Kunstfreund Reinhardt kennen, der ihm hilft, der den größten Teil seiner Bilder besitzt. Dann war er in Paris, ohne Impressionist im abgestempelten Sinne des Wortes zu werden, vielleicht nur um jene westliche Sicherheit zu erwerben, die der eigenen Kunst die Grenze steckt. Aus der geheimen Anziehung des Gegensätzlichen heraus ging er dann nach Berlin, wurde bei einem französischen Landaufenthalt vom Krieg überrascht und lebte drei lange Jahre als Internierter. Getrennt von Frau und Kind, unablässig malend, in genauer Kenntnis der neuesten Kunst. Ruhelos, so scheint es, tief von den Ereignissen bewegt, arbeitet der Maler heute wieder in Deutschlands Hauptstadt.

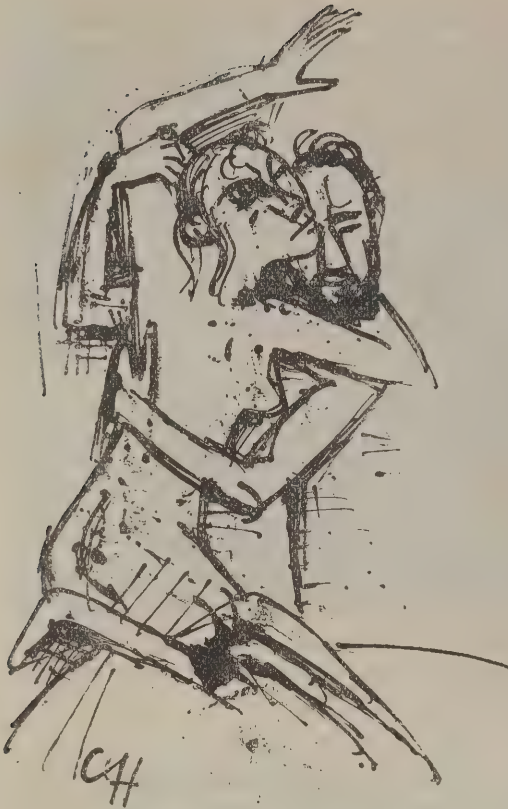
* * *

Es gibt in dieser Lebensgeschichte ein Kapitel von weittragender, wahrscheinlich symbolischer Bedeutung: Reinhardt verschaffte ihm die Möglichkeit, nach Indien zu fahren. Der Badener an der Malabar-Küste. Aber es wäre falsch, hier einen neuen Gauguin zu konstruieren, den Europäer zu vermuten, der das Exotische als letztes Stimulans verbraucht. Vielmehr ist anzunehmen, daß der Künstler hier die tiefste Bestätigung seiner selbst gefunden hat. War hier nicht die Schönheit offenbar? Regten sich nicht Mensch und Tier in gleicher ruhender Harmonie, schlank, braun in weißen Tüchern? . . .

Aber — und damit glauben wir auf den Kern des Problems Hofer zu treffen — der Künstler blieb nicht in dem glücklichen Land. Er kehrte nach Europa zurück, und da er des Abendlandes böseste und lebendigste Stätte — Berlin — aufsuchte, ist diese Rückkehr wohl mit Recht eine moralische Leistung zu nennen. Hier nun lag wahrlich nirgends die Schönheit über der Welt. Ließ sie sich unter heißerer Sonne mühelos wie reife Früchte einsammeln, ja war dort Sammeln gar nicht nötig, da man ihrer immer und zu jeder Stunde teilhaftig wurde, selbst ein Stück Schönheit darstellte — in der harten, eisenklirrenden, nur allzu wirklichen Stadt war keine Stunde des heiteren Träumens geschenkt. Er konnte der Stadt nur die eigene Vorstellung vom Schönen entgegenhalten. So kommt es, daß diese Kunst, diese so unbewußte, wie wir sagten biographisch-haltlose, gänzlich zeitlose Kunst plötzlich und schicksalhaft gezwungen war, sich mit der eigenen Epoche auseinander zu setzen. Einer der die Schönheit will, nur in ihr leben kann, steht in einer nackten, aller Schönheit baren Welt. So kommt es zu der seltsamen Antinomie, daß eine gänzlich unpersönliche Kunst nur insoweit sich erfüllen kann, als ihrem Schöpfer persönliche Kraft gegeben ist.

* * *

Die Veränderungen, die sich in Hofers Stil vollzogen haben, gingen nie auf das innere Wesen seines Schaffens; es waren eigentlich Gerüste, die er einbaute, um sich gegen den Ansturm von außen zu wehren. Stützen an den Mauern und Streben, Balkendecken um sein leichtes, heiteres Gezelt.



Karl Hofer. Liebespaar.

Vor Hoferschen Zeichnungen ließe sich das beinahe wörtlich nehmen. In ihnen, auch in den indischen Aquarellen wurde seine Art völlig offenbar: Wenn er mit wenigen Pinselstrichen mit zager Feder den Frauenkörper zeichnete, gewichtlos einbettete, dann schmiegte sich das Liniengefüge, als seien es liebende Hände, von denen die schöne Last der schmächtigen Gelenke getragen werde. Aber er scheute die Rundheit, er scheute das süße Spiel, fürchtete, seine geliebten Frauenwesen wögen zu leicht. Und nun zog er Grenzen durch die Blätter, die nichts begrenzten, nur Konstruktionen waren: ein einziger Bogen riß die Augenbrauen zusammen, über die Wölbung der Brüste, der Schenkel spannte sich eine strenge Gerade, in jähen Winkeln schlug das Antlitz ins reine Profil, mit spitzen Ellenbogen, harten Knabenknien wehrte sich der Körper gegen den Raum. Die Schatten aber, einst weich und groß wie von Wolken, und dunkelten drohender. Sie lauerten unter den Achselhöhlen, da am Knie, am Bein. Schwere undurchsichtige Strichlagen.

Aber nichts war unter dem neuen Aspekt im Wesen verändert: Nur rührender noch klang, was einst reine Liebe war, ja, es schien in dem harten Zwang ein besonderer Reiz des Erotischen gefühlt zu werden: Ein süßes Quälen, eine Hingabe in der Erstarrung. Und wenn bei den schärferen Dunkelheiten die Gestalten wie in Kerzenlicht gesetzt wirkten, so war die Lust, ihr scheues Tun, ihr zages Davonhuschen mit brutaler Rampenbeleuchtung aufzudecken, um einen Grad heißer und freilich verderblicher.

* * *

Gerade so ist in den Hoferschen Gemälden das Wesen des Künstlers unveränderlich enthalten. Die Wandlungen vollzogen sich an der Peripherie. In einer Art Kasteiung hat er versucht, die genießerische Farbfreude, die ihm eigen ist, abzutöten. Das Zarte, Gepflegte sollte ausgetrieben werden. Wenn er früher ein Lachsrosa, Seegrün mit Perlgrau verband, sein Malen ein heimliches Sichvergnügen war, Überfluß, Luxus, beweglich und variabel die Malschicht wie das Gebilde einer Austernschale, Filigran der Gräser, ein Spielen der Natur — so sollte im Angesicht einer rauheren Welt dies alles nicht mehr sein. Der Heitere, Sanfte zwang sich zum Ernst, der späte Abkömmling eines längst vergangenen, verrauschten Dixhuitième meinte pathetisch sein zu müssen, revolutionär, prophetisch; er langte nach dem Unirdischen. Die Farben wurden ausgelöscht. Bleiern lag das Grau in schweren Streifen durch die Bilder, nur trübe, lehmig sich aufhellend oder gänzlich in ein stumpfes Dunkel versinkend. Die Leinewand wurde sichtbar wie ein Sklavenkleid. — Als aber die Müdigkeit überhand nahm, die letzte Initiative verloren zu gehen drohte, kam ein fürchterliches Sichzusammenreißen über den Künstler. Möglicherweise ahnte der Asket, der so vergebens Büßende, daß auch bei einer schmalen Farbbasis in den Nuancen die gleiche Kennerschaft wie früher sich bewähren könne, er entdeckte wohl, daß er hie und da gleich bunten Perlen doch das



Zeichnung.



Zeichnung.

Karl Hofer.



Karneval. 1921.



Vor der Kirmesbude. 1921.

Karl Hofer.



Frühlingsabend. 1922.



Töchter Lots. 1922.

Karl Hofer.



Festlicher Tag. 1922.



Maskerade. 1922.

Karl Hofer.

frühere Glück zerstreute, daß dieses regnerische Grau nur ein übergeworfenes Gewand sei, nicht dicht genug, um nicht bisweilen den schönen, edlen Körper aufzudecken, den es doch verhüllen sollte. Und so mag es zu erklären sein, daß Hofer plötzlich bunt wurde, daß er die Bilder anstrich. In großen Flächen, wie mit Tünche, Streifen von Rot, brennendem Gelb, jäh und hastig, reklamehaft. Die Stille wurde laut. Schrie. Wehte mit Fahnen, gestikulierte.

Aber wie Hofer es nicht vermeiden konnte, daß unter den grauen Schichten sich doch die hellen, freudigen Farben regten, so hinderte auch der Lärm nicht, daß man jenen Ton hörte, der niemals völlig ausgesetzt hatte. Es war ein heimliches Rascheln, nur ein Knistern, Buschwerk, aus dem das Wild ins Freie bricht, es war das hastige Atmen des Läufers, des gescheuchten Rehes: Es war das große Fliehen.

Der Künstler, der seine Schönheit, die gerettete, gesparte, geliebte Schönheit einer starren, verzerrten Welt angeboten hatte, entdeckte vielleicht die tiefe Kluft, die er mit seiner Gabe nicht überbrücken konnte. Und er, der als Schenkender kam, sozusagen waffenlos, in gutem Glauben, sah überall ein Zurückweichen, Unanwendbarkeit, Leere. Und da mag es sich dann ereignet haben, daß dieses Zurückweichen sich in seinem Hirn dem tiefsten Sinn nach verwandelte, daß er es war, der den Schritt nach rückwärts tat, daß die Welt drohend, in schrecklicher Starrheit auf ihn eindrang. Kaum war dies gedacht, nur erahnt, da hatte das scheue Tier sich gewendet, war davon gejagt und hatte nicht mehr aufgehört zu rennen, besinnungslos zu fliehen.

Er jagte in die Einsamkeit, in den nicht endenden leeren Raum. Es war ihm gar nicht die Zeit gegeben, diesen Raum zu gestalten, tiefenhaft zu fühlen, ihn als Plastik zu überwinden. (Hier scheidet sich Hofer von dem Geist eines Beckmann.) Seine Bilder drängen sich flach in der ach so schmalen Ebene der Gefahr. Dies ist vielleicht die geistige Situation des Malers.

* * *

Inmitten dieser Not aber, in diesem glücklosen Leben der Flucht vollzog sich ein Wunder, ereignete sich eine Gnade: Es gelang dem Künstler eine blinde, unerklärliche, aber unendlich rührende Gebärde. Die Gebärde von Menschen, die zueinander flüchten, die sich aneinander schmiegen, hilflos, schutzlos, umflattert von den schwarzen Flügelschlägen des Verhängnisses. Es war die Gebärde an sich, es kam kaum darauf an, wer sie vollzog. Mädchen, Schulter an Schulter, wohl auch ein Menschenpaar, einst sagte man ein Liebespaar, mit schweren, matten Händen, erstarrt, die Augen geschlossen, die Glieder verschränkt, stumm mit unverschmolzenen Körpern, das Weinen vereist; untergehend.

Für diese Gebärde mag die Welt dem Maler dankbar sein, sie erscheint wie ein letztes Zeugnis sterbender Humanität. Und es muß wohl eine tiefe Notwendigkeit darin liegen, daß dem Künstler, der die Schönheit wollte, dem aber die Welt sich versagte, es vergönnt wurde, für das schlechthin Menschliche noch einmal zu sprechen.

Dies ist die Gnade jener Flucht. Und das Unheil? Das Unheil ist freilich da. Es lag darin gegründet, daß es nicht mehr darauf ankam, wer die Gebärde vollzog. Die Augen, erst nur geschlossen, wurden gänzlich leer, erloschen; der Mund, dem nicht einmal ein Klagelaut sich entrang, wurde vollends stumm, ein böser, mürrischer Strich: Mit einem war aus dem Menschenantlitz die Maske geworden. Was nun da sich bewegte, in den Logen, auf dem Bühnengerüst, im Walde davon klapperte, bekam die Zweideutigkeit des Schemens. Die Pierrots sprangen herein, mit hohen, spitzen Dreiecks-Mützen, gewürfeltem Kleid und schwarzen Handschuhen. Sie grimmassierten, wie es ihr Beruf war, aber sie hatten keinen Abgang, sie tauchten immer wieder auf mit ihren Kreidegesichtern, angemalten Nasen. Wohl umschlangen sie sich, aber sie parodierten die Geste, sie hätten den Arm, wie um die Hüfte der Tänzerin, um den Telegraphenmast legen können.

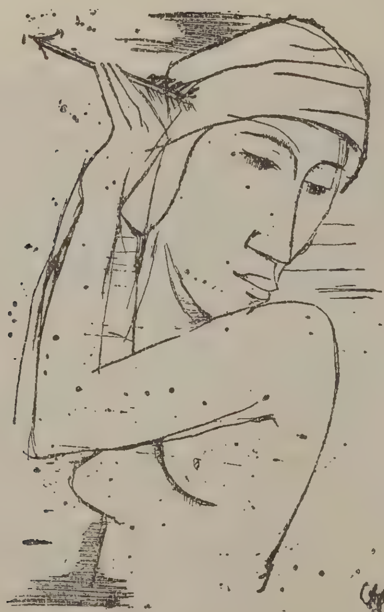
In der flachen Ebene der Bilder jonglieren ſie ein böſes allzu labiles Spiel mit dem Gerät. Im Orcheſter war die Muſik verſtummt. Nur die Trommeln wirbeln, leiſe, unheimlich nah. Und plötzlich hört auch das Trommeln auf. Die Pierrots agieren weiter, ſchlagen, jagen ſich. Die Pritſche klatſcht. Eine Maske fällt. Es iſt lähmend ſtill. Hinter der Maske war eine Puppe. Eine dumme, mit Stroh gefüllte Puppe. Daneben hängt ein albernes Totengerippe. Das Zeltdach iſt durchlöchert und fällt in Fetzen.

Dies iſt eins der letzten Hoferſchen Bilder. Es war in Berlin zu ſehen zuſammen mit einem Stilleben, darſtellend ein paar Schachteln, zerriſſenes Papier und ein Stück Kordel.

* * *

Es iſt wahrlich nicht unſere Sache, darüber zu Gericht zu ſitzen, daß hier ein Künſtler tief in die Not und in das Unheil ſeiner Stunde verſtrickt wird. Wir, die wir gezwungen ſind, ſeinem Kampf beizuwohnen, dürfen nicht glauben, auf den Rängen zu ſtehen und unbeteiligt zu ſein. Dort, dort taumelt er mitten unter uns, mit weißer Stirn, mit dem nie lächelnden Mund. Wo geriet das alles hin, das ſüße, atmende Fleiſch, der friſche Hauch des Lebens, der Duft, die morgendliche Kühle?

Einſt hatten wir geträumt, wir ſchritten dahin, ahnungsvoll, ſehnſüchtig; und wandelten unter verhängteren Himmeln, bleicheren Sonnen. Jetzt iſt um uns die Nacht. Die Erde iſt kahl und wartet regungslos. Wer wird uns ein Erwachen ſchenken?



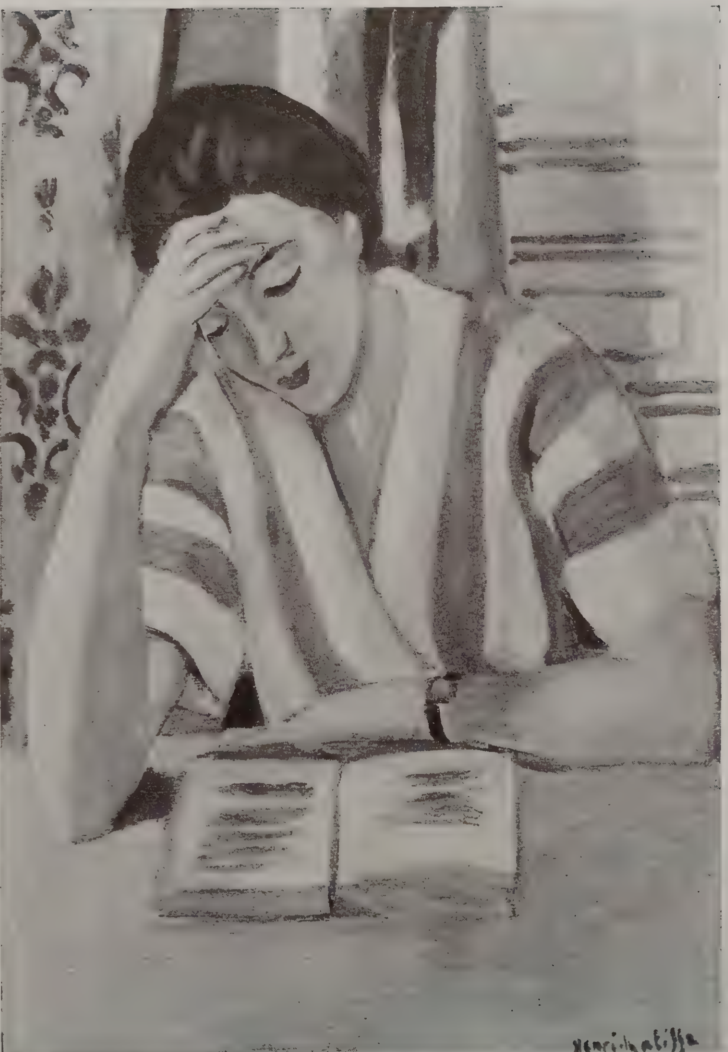
Karl Hofer. Frauenkopf.



Henri Matiſſe. Stilleben.



Henri Matiſſe. Schachſpielende Frauen.



Die Lektüre.



Sitzende Frau.

Henri Matisse.

Henri Matisse

Von ADOLPHE BASLER / Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln[1]

Der kurze Zeitabschnitt von 1906—1910 gilt in der Entwicklung der modernen französischen Malerei als einer der unruhigsten und lebhaftesten. Die impressionistischen Meister hatten schon ihre Weihe empfangen, und die erfahrenen Kunstliebhaber stritten sich über ihre Werke, aber wie selten waren zu jener Zeit noch diejenigen unter der Künstlerjugend, die es wagten, den Lehren zu folgen, die man aus den Werken eines Cézanne oder Renoir ableitete. Das neue, von Manet und Claude Monet verkündete Evangelium der Malerei bewirkte, daß Neugierige deren Gemälde in der Galerie Durand-Ruel aufsuchten, während ein kleiner auserlesener Kreis es wagte, bei Vollard die Cézannes anzusehen, die meistens ungerahmt an der Wand lehnten. Diese Besucher waren meist Schüler von Gustave Moreau oder Leser der „Revue Blanche", die eine hervorragende Rolle in der Entwicklung der Literatur und Kunst gespielt hat. Die von den Brüdern Nathanson unter Mitwirkung von Felix Fénéon gegründete „Revue Blanche" lenkte am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Aufmerksamkeit auf die originellsten Talente. Ihre Redaktion beurteilte die ersten Kundgebungen von jungen Künstlern, die sich den impressionistischen Meistern näherten, die die akademischen Vorschriften bekämpften: Vuillard, Roussel und vor allem Bonnard, der Freund von Toulouse-Lautrec, wandten ein impressionistisches, dekoratives Aufsetzen der Farbe an, das, reizvoll durch Einfachheit und Intimität, bei den Anhängern der Vorkämpfer sehr beliebt wurde.

Maurice Denis seinerseits machte durch seine Schriften in der Revue „L'Occident" Cézanne, Gauguin und die Schule von Pont-Avon bekannt, deren einziger interessanter Überlebender, Filiger, in einem Winkel der Bretagne zurückgezogen lebt. Die von großer Kenntnis zeugenden Artikel von Maurice Denis erleichterten bedeutend das Verständnis für diese Kunst, die die offizielle Kritik bis dahin geringschätzte.

Aber die Lebensfähigkeit einer Kunst zeigt sich nur in der Bewunderung, die sie in der Seele der jüngeren Generationen hervorruft. Nun ging aber diese Begeisterung der Jungen, die noch wichtiger war als die Bewunderung der Kunstliebhaber, von dem Atelier Gustave Moreaus aus. Dieser Meister, ein Liebhaber der Renaissance, — der ein ganzes Museum mit Darstellungen von Leda und Salome ausstaffierte, der sein ganzes Leben lang die Sagen und Mythen der Menschheit malte und eine Art Leconte de Lisle für die Kunst wurde, der kein Malgenie war, doch den Stil eines feinen Juweliers besaß, — war trotzdem ein idealer Führer für die Schüler der École des Beaux-Arts. Nur in seinem Atelier besprach man den Impressionismus, Cézanne, Gauguin, van Gogh. Einer der Schüler Gustave Moreaus, Linaret, der Vorläufer der ganzen modernen Bewegung, brachte um 1900 ein Aquarell und ein kleines Gemälde von Cézanne mit in das Atelier, die er von seinen Ersparnissen für 50, bzw. 150 Frs. gekauft hatte. Linaret, Derains Schulfreund, war Mitschüler von Matisse, Rouault, Marquet, um nur einige der Bekanntesten von heute zu nennen. Wenn ich diese historischen Einzelheiten anführe, geschieht es nur, um die Rolle, die Matisse später spielte, besser hervorzuheben. Nachdem Linaret zu früh dahingeschieden war, Derain schon von Matisse geschätzt wurde, Rouault sich in seiner Einsamkeit abschloß und Marquet und die anderen sich ziemlich schnell einem leicht auffassenden Publikum verständlich gemacht hatten, blieb Matisse allein übrig, um eine neuerungssüchtige Jugend zu begeistern und die Kunst zu vertiefen, die bis dahin die offiziellen Anhänger einer veralteten Manier gelehrt hatten.

Ein universaler und ein idealer Zug durchwehten damals die Malerei. Das Bedürfnis nach einer weniger konventionellen Ästhetik machte sich bei allen Jüngeren geltend: Matisse, Derain, Braque, Marquet usw. Diese Künstler, die Fauves (die wilden Tiere), wie

[1] Die Photographien hat die Galerie Bernheim jeune, Paris in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt.

man sie nannte, zogen zahlreiche Künstler anderer Länder an: die Ungarn Czobel und Bereny, den Amerikaner Max Weber, die Deutschen Purrmann und Rudolf Levy, den polnischen Bildhauer Nadelmann, zahlreiche Russen, Norweger, wie Karsten, Schweden, die alle den optischen Illusionen und dem äußeren Reiz der Impressionisten die Kunst Cézannes gegenüberstellten, der für sie die gleiche Rolle spielte wie Giotto für die italienische Malerei[1]. Die Frische des Schauens, die es Cézanne erlaubte, die Natur so gründlich zu erfassen, daß sie nichts von ihrer jungfräulichen Schönheit einbüßte, das Talent, den von ihm gemalten Gegenständen Leben einzuhauchen, sie zu vergeistigen, sie zur Idee zu erheben und auf jene plastischen Synthesen zuzukommen, wo jedes Bruchstück lebt als das Element einer durch die Einbildungskraft eines großen Dichters erweiterten Natur, alles das schlug eine schwere Bresche in die moderne Malerei.

* * *

Es ist das große Verdienst von Matisse, der richtige Erklärer der Kunst Cézannes gewesen zu sein. Gerade er und die „Fauves“ trugen am meisten zur Blüte der neuen von Cézanne herrührenden Ästhetik bei. Die von ihm geleitete Schule, aus der so viele deutsche, amerikanische, skandinavische und russische Maler hervorgingen, hat in der Geschmacksbildung auf dem Gebiete der modernen Malerei eine wichtige Rolle gespielt. Besonders Matisse und seine Schüler verbreiteten den Kultus Renoirs und Cézannes. Ihnen ist es zu danken, daß man die Sinnes- und Geisteskraft verstehen lernte, die dem Meister von Aix gestattete, ein Gemälde mit beschränkten Mitteln und von größter Wahrheit zu entwerfen; die scharfe Auffassungsgabe, die sich im kleinsten Bruchstück zeigt; die mit der größten Gedankenschärfe ausgedrückten Absichten in seinen Umbildungen, Verkürzungen und Dimensionen und die zur Verwirklichung des Rhythmus unentbehrliche Schönheit der architektonischen Struktur, — wo selbst ganz geübte Augen weiter nichts als verkehrte geometrische Formen wahrnehmen wollten.

Da die jungen Maler sich eingehend mit der Kunst Cézannes befaßten, verfolgten sie seine Ideen weiter und verallgemeinerten gern ihre Untersuchungen. Schon Gauguin begriff den Zusammenhang aller Gattungen der plastischen Kunst und seiner Neigung zum Exotischen ging bereits die Vorliebe der Generation der „Fauves“ für die bis dahin verkannten oder wenig bekannten Kunstformen voraus. Die Ungeschicklichkeit der Primitiven, die ägyptischen und assyrischen Monumentalfiguren, der griechische Archaismus, die naive Aufrichtigkeit der romanischen und gotischen Meister, die Skulpturen der Neger und Südseevölker sind u. a. die Grundlagen der von den „Fauves“ und vor allem von Matisse eingeführten neuen Erziehung. Und ich lege auf seinen Einfluß als Erzieher ebensoviel, wenn nicht noch mehr Gewicht als auf seinen Einfluß als schöpferischer Künstler. Denn infolge seines Einflusses änderte sich der Charakter der französischen Malerei.

Die Kunst von Delacroix, Daumier, der Meister von Barbizon, der großen Impressionisten bewunderte man, ohne zu versuchen, allgemeinere Regeln daraus abzuleiten. Es ist das Verdienst der von Cézanne beeinflußten Generation, von Matisse und den „Fauves“, einen Stil mit universaler Tendenz eingeführt zu haben. Es entstand eine im höchsten Grade vergeistigte Kunst, die, im Gegensatz zum Materialismus der großen Realisten und zu dem gänzlich physischen Empfindungsvermögen der Impressionisten, eine den Synthesen günstige Ästhetik und transzendentere Spekulationen zur Geltung kommen ließ. In der Tat hat es seit dem Mittelalter keine so internationale Richtung gegeben, kein so klares und allgemeines Streben nach Vergeistigung der Formen. Man hätte denken können, am Geburtstag eines universalen Stiles zu stehen, der sich gleich dem gotischen über die ganze Welt verbreiten würde. Überall fühlte man die Reaktion

[1] Es sei auch hier erwähnt eine zu jener Zeit in Paris lebende Gruppe von kleinrussischen und polnischen Malern mit Bojezuk aus Lwow und Buszek aus Warschau, die viel mehr dank der Anregung der „Fauves“ als der Beuron-Schule eine neobyzantinische Kirchenmalerei zu verkünden schienen. Ihre Versuche auf dem Gebiete der Fresken- und Mosaikmalerei waren voll von Echtheit und beweisen das Universelle dieser dank Cézannes Einfluß aufblühenden malerischen Kultur.



Henri Matiſſe. Interieur.



Henri Matiſſe. Landſchaft.



Interieur mit Violinkaſten.



Landſchaft mit dem Stilleben.

Henri Matiſſe.

gegen den Naturalismus, überall das Streben nach subjektiveren Ausdrucksformen, kurz ein Streben nach symbolischer Kunst. Eine unbeschreibliche Begeisterung ergriff eine Generation von jungen, aus allen Erdteilen stammenden Künstlern, eine Begeisterung ohnegleichen.

Dies Streben nach mehr Freiheit und Inspiration entsprang einem eingehenden Studium aller Künste der Vergangenheit und Gegenwart. Dieses Übermaß von Intellektualismus wurde jedoch von der Kritik nicht verstanden, die diesen jungen Idealismus reichlich verspottete. Sogar ein Maurice Denis hatte kein Verständnis für diese Jüngeren, die Matisse zum Führer ausersahen. Er, der mit Einfühlung und Verständnis die Kunst Cézannes und Gauguins auslegte, stand diesen Bestrebungen ratlos gegenüber. In seiner berühmten Abhandlung „Liberté épuisante et stérile" kritisierte er ihre im Jahre 1908 im Salon des Indépendants ausgestellten Werke, ohne ihnen gerecht zu werden. „Herr Casteliucho hat eine Akademie, wie wir glauben, und Herr Matisse hat auch eine. Diese beiden Gruppen veranschaulichen unser gegenwärtiges Mißverständnis. Für die eine Gruppe besteht der Unterricht in der Malerei darin, daß man die Pinselführung nachahmt (etwas rein Handwerksmäßiges), — kurz in etwas Konkretem und Mittelmäßigem. Die andere Gruppe verwirft die materielle Übung gänzlich und erwartet alles vom Verstand und den Theorien. Sie glaubt, daß die Begabung oder die Empfänglichkeit gänzlich die Ungeschicklichkeit der Hand ausgleichen können. Für die einen ist die Kunst ein Sport. für die anderen eine Ideologie. Da gibt es keine Versöhnung. Wenn man ein Kompromiß herbeiführen könnte zwischen dieser praktischen und intellektuellen Richtung, käme vielleicht eine Schule zustande. Eine reine Hypothese, diesen Denkerkopf und jene virtuose Hand zu vereinigen! Denn ich schätze weder den kühnen Gedankenflug der Schule von Matisse, noch das klägliche Handwerk der anderen." Und er folgert, daß Matisse und die „Fauves" nur Geometrie geben wollen. Da dies im Jahre 1908 geschrieben wurde, dem Geburtsjahr des Kubismus, gewinnt die Äußerung von Maurice Denis um so größere Bedeutung. „Sie sind Geometer," faßt er kurz zusammen, „sie messen den menschlichen Körper, besonders den weiblichen Akt, an dem sie besonders ein bestimmtes Dreieck hervorheben. Braque, van Dongen, Czobel und Derain kümmern sich wenig um die Natur und verabscheuen die griechisch-römische Kunst. Außerdem vergessen sie, daß der Zweck der Kunst ist, zu erfreuen. Gauguin und seine Tahitinerinnen sind mitverantwortlich für das Häßlichwerden der Formen, für die viereckigen Füße mit vier Kerben. Aber der Exotismus Gauguins hatte einen starken Naturgeruch, der hier verschwunden ist."

Im Namen der Natur werfen immer die Anhänger der alten Überlieferung den Künstlern Kühnheiten vor, die bei Matisse und den „Fauves" das Suchen nach einem natürlicheren Stil bezeichnen, als wir ihn in den leichten Stilisierungen eines Maurice Denis, einem oberflächlichen Bewunderer Benozzo Gozzolis, finden.

Während der Geist von Matisse nach abstrakten Synthesen strebte, zielte seine intellektuelle, ganz subjektive Auffassung der Formen nach plastischerem Ausdruck. Nervös veranlagt, stand er den anscheinend fertigen Werken feindlich gegenüber. Er fühlte sich von improvisierten Skizzen, die einen bestimmten Charakter trugen, angezogen. Die Mittel der Impressionisten waren hervorragend geeignet, um eine große Zahl von Kontrasten hervorzubringen, das intensivste Licht zu erlangen, indem diese Maler die Farben des Spektrums verwendeten und die Reflexe und Nuancen durch Farbentöne vermehrten; diese Hilfsmittel erschienen den „Fauves" zu analytisch, besonders im Vergleich mit der synthetischen Methode Cézannes. Diese bestand in der Herstellung plastischer Farbflächen und einer Folge durch Gegensätze wirkender Farbflecke. Außerdem ließ die Cézannsche Synthese das Sujet etwas zurücktreten; sie bewies, daß das Gefühlsmäßige nur in der geistig transponierten Natur seinen Ausdruck findet und daß dadurch das Werk die Echtheit der Empfindung wiedergeben kann. Andererseits übernahmen die „Fauves" die Eigenart von Gauguin und van Gogh. Strebten sie nicht als Nachfolger Gauguins

nach einer dekorativen Kunst, besonders durch den Gebrauch von dekorativ verteilten Farbflecken auf der Fläche und von Arabesken mit ausdrucksvollen Umrißlinien? Und sie schätzten den pathetischen Charakter der Malerei van Goghs, der bewies, daß mit den dürftigsten Hilfsmitteln und durch den einfachsten Entwurf man das Wesentliche ausdrücken und dem Sujet einen entscheidenden Wert verleihen kann. Indem sie einem Rhythmus untergeordnete Umbildungen (Deformationen) und Flächen mit dekorativ verteilten Flecken zuließen, näherten sie sich ebenso der Gobelinkunst als der Glasmalerei und der Malerei der Primitiven.

Von ihrem ersten Auftreten an wurde die Schar der „Fauves" von dem großen Talent eines Matisse beherrscht. Schon vor ihm sah man Othon Friesz die Gunst des Publikums gewinnen. Man fand bei diesem Maler, der zu früh zur Reife gelangte, einen beachtlichen Sinn für die Komposition. Desgleichen blendeten Marquet, Manguin, Vlaminck, Camoin, Dufy, Van Dongen und viele andere die Kunstliebhaber durch ihre kühnen Farbenorchestrationen und durch ihre gewagten Arabesken. Aber man erkannte den wahren schöpferischen Geist eines Matisse ebenso wie die große Intelligenz eines Derain, der übrigens als erster von den „Fauves" abfiel, um an die unterbrochene Tradition des Staffeleigemäldes, wie es vor den Impressionisten von Courbet, Corot u. a. gepflegt wurde, wiederanzuknüpfen. Keiner von den „Fauves" besaß jedoch eine malerische Ausbildung, der eines Matisse vergleichbar. Seine Technik erweist sich als überaus vielseitig. Er kopierte im Louvre, wie Linaret, Derain und Rouault. Namentlich seine Kopie des Christus von Philipp von Champaigne ist eine der schönsten modernen Interpretationen eines alten Meisters. Aber sein Geschmack lenkte ihn auf Chardin, auf die Holländer. Aus dieser Zeit gibt es von ihm Stilleben, Innenräume, wo der Lokalton wie bei den alten Meistern getroffen ist, und wo die Wiedergabe des Vorwurfs bis zum Äußersten getrieben ist. Später fesselten ihn nur die Impressionisten, er suchte die Vibrationen des Lichtes wiederzugeben und betrieb auch die divisionistische Technik der Neo-Impressionisten, ohne jedoch in das pointillistische Schema eines Signac zu verfallen, denn Matisse ist vor allem ein beachtenswerter Zeichner, der die Formen gern mit geschmeidigen und kunstvollen Umrissen umgibt und Vorder- und Hintergrund durch vibrierende und seltsame Beleuchtung vereinigt. Er verwarf den Mechanismus der Perspektive nur, um seinen dekorativen Kombinationen kolorierter Flächen, dem rhythmischen Gleichgewicht und den plastischen Synthesen freien Lauf zu lassen, was den Anlaß gab zu der berühmten Definition der Malerei: „Ehe ein Gemälde ein Pferd, eine nackte Frau oder irgendeine Begebenheit ist, ist es im wesentlichen eine ebene Fläche mit Farben in gewisser Anordnung."

Im Grunde ist die Kunst von Matisse und die der „Fauves", wie auch nach ihnen die der Kubisten, der Ausdruck der symbolistischen Ästhetik, die nach den ersten Anzeichen in der französischen Literatur sich verspätet bei den Malern auswirkte. Alle Werke dieser Maler lassen diese Ästhetik durchblicken, die Wert legte auf den Gebrauch von Analogien, Äquivalenten, und auf Hindeutungen zur Natur. Leider hatte dieser unbegrenzte Intellektualismus, der Mißbrauch der Abstraktionen und der subjektiven Konzeptionen eine Verwirrung in den Arten der Malerei zur Folge. Das Staffeleigemälde verschwand unter einer Menge von Bildern, wo die Malerei vor allem einem Teppichentwurf glich, d. h. einer Zusammenstellung greller Farbflecken. Aber die Feinheit des Auges, die Sicherheit zu analysieren, ein starker Intellektualismus und besonders die Fähigkeit des schnellen und sicheren Malens in hellen Farben bewahrten Matisse mehr als Raoul Dufy und viele andere davor, einer angewandten Kunstgattung zu verfallen.

Die Sicherheit der Analyse und besonders seine Begabung als exaltierter und sicherer Farbenkünstler, der immer den richtigen Ton zu treffen wußte, ebenso wie seine Vorliebe für prächtige Darstellungen bewahrten ihn stets davor, in Manieriertheit zu verfallen. Dieselbe Freiheit charakterisiert ihn als Zeichner und als Maler. Der Farbfleck wird bei ihm immer begleitet von einem auffälligen Strich; Zeichenstift



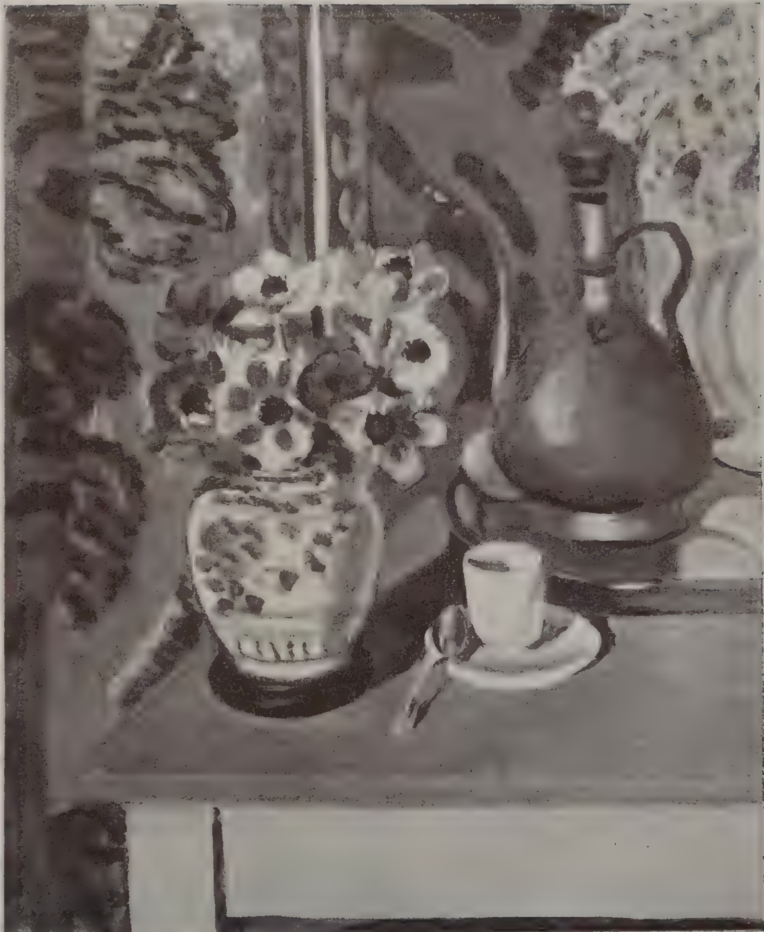
Henri Matisse. Konzert.



Henri Matisse. Interieur.



Frau im Negligé.



Stilleben.

Henri Matisse

und Palette gehören bei ihm eng zusammen. Ein außergewöhnlicher Geschmack gestattet ihm, die extremsten Farben in seltener Weise untereinander in Einklang zu bringen, ohne Zwischentöne einzuführen. So kommen unvergleichliche Zusammenstellungen zustande, wobei Silber- und Kadmiumweiß, Okergelb, venezianisches Rot, Zinnober, Smaragdgrün, Ultramarin, Elfenbeinschwarz und Rotbraun wundervoll aufeinander abgestimmt sind. Eins überrascht bei Matisse: die Expansionskraft, die er der Form gibt. Mit welcher Wahrheit er eine Linie zeichnet, eine Arabeske definiert! Ob es sich um eine Zeichnung auf einem Platt Papier oder eine seiner zusammengedrängten Kompositionen auf Leinwand handelt, immer sind Vollkommenheit und Größe in den Maßen für ihn charakteristisch.

Andere Maler aus der Generation der „Fauves" kommen auf das Staffeleigemälde zurück, während Matisse immer der Entdecker neuer Formen und Betrachtungsweisen bleibt, weil seine Sehkraft nie erlahmt. Er nimmt sich alle Freiheiten, um das Leben darzustellen: ebenso subjektive wie natürliche Umbildungen. Aber das Natürliche seines Talentes entschuldigt alle Freiheiten. Er hat einen Gemäldetypus geschaffen, bei dem der Dekorateur den Staffeleimaler ergänzt. Seine überaus logischen Vereinfachungen erstreben nur eine rhythmische Auffassung des Gemäldes, wobei die leicht modellierten Formen wirkungsvoll unterstützt werden durch die Schönheit der Zeichnung und die erweiterte Größe in den Maßen. Oft erscheint ein Gemälde von Matisse wie eine Pinselzeichnung, so fein und raffiniert ist es angelegt.

Nach langem Tasten hat Matisse in seiner Manier eine Vollkommenheit erreicht, die noch vor 15 Jahren ein Hilfsmittel war zur Lösung der verschiedenen Probleme, die sich den jungen Malern darboten. Für den Meister ist sie heute das vollkommenste und passendste Werkzeug, dessen nur er sich bedienen kann. Seine alten Schüler machen ihm den Vorwurf, er habe die Herbheit aufgegeben, die seine älteren Werke charakterisierte. In der Tat zeigen seine Gemälde seit 1916 eine größere Zartheit; sie entzücken durch ihren musikalischen Gehalt und scheinen mehr das Auge ergötzen, als den Geist erregen zu sollen. So strebt der Künstler auf der Höhe seines Schaffens nach größerer Klarheit und Einfachheit, — um nicht zu sagen Klassizismus — ein keineswegs übertriebener Ausdruck seiner letzten Schaffensperiode. Denn Matisse ist ein Romane, der Gefallen findet an der Ordnung und den überschwenglichen Rhythmen, wozu ihn die Mittelmeerküste, sein Lieblingsaufenthalt seit einigen Jahren, begeistert. Und sein glücklicher Malerblick findet im Leben so viel berauschende Freude, so viel Schönheit und Wärme. Man wird von seinen Odalisken nicht dasselbe sagen wie Théophile Gautier von den Odalisken von Ingres: daß ihre Fußsohlen nur die Smyrnateppiche und Alabasterstufen der Haremsbäder betraten. Aber man wird sie betrachten als Wesen von berauschender Anmut mit lieblichen und nicht minder idealen Formen, Wesen, die das Leben atmen und Entzücken verbreiten, wie seine Blumen, seine Innenräume mit dem Blick auf das blaue Mittelmeer, Bilder, die er in irgendeinem Palasthotel von Nizza malt. Nicht Größe und Majestät, sondern Vergnügen und raffiniertesten Luxus verkündet diese Malerei mit einem unfehlbaren Geschmack. Daher ihr angenehmer, verständlicher und zugleich moderner Charakter. Sie bewirkt keine große Aufregung, sondern bezaubert den Blick und hält den Geist fest durch ihre schönen Formen.

Henri Matisse ist ein großer Maler, ein Meister, aber in einer speziellen Gattung. Erfinderisch veranlagt, verstand er es in seiner Reifezeit, die Härten einer altgewordenen Ästhetik dem Natürlichen zu opfern, das er in seiner Malerei hervorzuheben bemüht ist. Später werden ihm die Kunsthistoriker einen ebenso ehrenvollen Platz neben einem Renoir gewähren wie einem Lancret und Pater neben Watteau. Sein großes Verdienst ist es, seine Kunst mit seinem Talent in Einklang gebracht zu haben.

III.


FM



Alfred Kubin.

Die Kunſt unſerer Tage

Mit 16 Abbildungen auf 8 Tafeln — *Von PAUL FERD. SCHMIDT*

Kind ſeiner Zeit ſein und das Beglückende im Gegenwärtigen empfinden, trotz grimmiger Abſage an die Niedertracht des Zeitgeiſtes: das heißt uns nicht Gebot der Stunde, ſondern innerſtes Bedürfnis unſres Menſchſeins, heißt das ſtärkſte Band erkennen, das uns an die Erde und ihr Glück überhaupt noch bindet. Vorbei iſt es mit dem ſchwächlichen Rückwärtsblicken auf Zeiten angeblicher Paradieſe; wer ſich dem Hiſtorismus verſchreibt, hat im höchſten Sinne keine Daſeinsberechtigung. So haben es auch die Menſchen allezeit gehalten, wenn ſie etwas vor ſich gebracht haben; niemals, bis zu dem gottverlaſſenen 19. Jahrhundert, hat eine Epoche andere Werke höher eingeſchätzt als ihre eigenen. Welch eine Zumutung, ſich von der Kunſt ſeiner Zeit abzukehren, weil ſie nicht „abgeklärt" genug ſei; weil frühere Kulturen bewährteren Beſitz anzubieten hätten! Wer könnte uns tieferen Aufſchluß über uns und unſre Sehnſucht geben als der lebende Künſtler, der Beauftragte unſerer Generation; wer aus der wilden Zerriſſenheit des Daſeins den Sinn der Welt formen und darbieten, wenn nicht der Prophet des Lebens ſelber.

Es bleibt uns wohl auch nichts übrig, als die Zeit zu bejahen, in der wir leben. Und wenn es ſich nun herausſtellt, daß der Abglanz dieſer vielfältigen Verworrenheit und Greuel, die wir Gegenwart nennen, eine Kunſt von grenzenloſem Reichtum, von einer nie erlebten Tiefe der Seelendeutung iſt: ſo kann man es vielleicht als das höchſte Glück des Gegenwärtigen bezeichnen, wenn dieſe Kunſt ihm zum Erlebnis ſeiner Perſönlichkeit wird. Nicht nur, daß die Maler und Bildhauer die Not und den Jubel unſerer Seele deuten und eine Form für das Unſagbare finden, das die Lebendigen formlos bewegt; ſie weiſen auch auf die ungehobenen Schätze ferner und verſchollener Kulturen hin, die uns bisher verborgen waren, und die doch innigſte Verwandtſchaft mit unſerem Empfinden verbindet. Nicht die Gelehrten: die Künſtler haben uns aufmerken laſſen auf die Schönheiten der exotiſchen, der indiſchen und chineſiſchen, der ägyptiſchen und ſogar der frühen Kunſt unſeres eigenen Mittelalters. Nicht etwa als nachzuahmende Vorbilder, ſondern als Schöpfungen tief erregter Menſchen, deren Wünſche und Ausdrucksbedürfnis eine Geiſtesverwandtſchaft mit unſeren eigenen Inſtinkten verbindet.

Unüberſehbar und voll unlösbarer Widerſprüche ſcheint das Geſicht dieſer Kunſt unſerer Tage. Widerſpricht ſie ſich ſelber? Höhnt eine babyloniſche Verwirrung der Kunſtſprachen das Wollen unſerer Zeit und verzerrt es bis zur unkenntlichen Fratze? Es hilft nichts, ſich für ſein Teil ſäuberlich einzukapſeln und für einen beſonders ſym-

pathischen Bruchteil der unermeßlichen Produktion zu entscheiden. Man muß der Tatsache ins Gesicht sehen, daß wir in einer Zeit nie erhörter Widersprüche leben, und sie allumfassend erkennen und damit bejahen; wozu ein Weniges die Erkenntnis beizutragen vermag: daß dieses Babylon der Ausdrucksweisen ein notwendiges, ein zeitbedingtes ist. Daß wir die Erben und Leidtragenden des individualistischen Zeitalters sind.

Denn mit der sogenannten Biedermeierzeit ging die Epoche der gesellschaftlichen Kultur und des einheitlichen Stilempfindens zu Ende. Man muß den Beginn der „Zivilisation", der individualistischen Epoche, im Grunde sogar bis ans Ende des 18. Jahrhunderts zurückverlegen; die französische Revolution zerstörte endgültig die „abendländische" Kultur (um mit Spengler zu reden). Mit der Romantik setzt der Siegeszug des Subjektivismus, nicht nur in der Poesie und Kunst, ein; was wir Klassizismus nennen, bedeutet den letzten bewußten und vergeblichen Versuch, die alte Einheit der Gesellschaft, der Kultur, der Kunst zu retten; Peter Cornelius hat in Deutschland die Fahne dieses verblaßten Ideals sogar bis zu seinem Tode (1867) mannhaft getragen. Durch die künstliche Galvanisierung dieses Leichnams „Klassizismus" kam es, daß der Zusammenbruch dessen, was man das alte wahre Ideal der Kunst und Menschheit nannte, erst nach 1850 offenbar ward; in Deutschland ganz kraß mit der 1871 einsetzenden Gründerzeit.

Seitdem gibt es keine allgemein verbindliche Konvention für die Kunst. Selbst der Impressionismus, den man als einen solchen ansprechen könnte, ist bei näherem Zuschauen zwar der getreue Abglanz der naturalistischen Gesinnung, aber keine Konvention, sondern eine Angelegenheit einzelner Individualitäten. Es macht nichts, daß er überall, und nicht zum wenigsten in Deutschland, einen ungeheuren Zulauf bei allen künstlerisch Begabten fand und höchst merkwürdigerweise auch heute noch findet. Aber das ist nicht einmal Akademie im alten guten Sinne; es geht die Kunst als schöpferische Angelegenheit nichts an, weil mit diesem Schulimpressionismus gar nichts ausgesagt und nichts auch nur um eines Haares Breite verrückt wird: das, was leben bleiben wird von dieser Kunst, ist bis zum Jahre 1890 von einigen Pariser Malern geschaffen worden, die sich an den Fingern einer Hand herzählen lassen: ganz so Kunst vereinzelter Esoteriker, wie es die der Deutschen Böcklin und Mareés zur selben Zeit war.

Daß es so ist, und daß die Kunst des 19. und des folgenden Jahrhunderts keine Gesellschaftssache, sondern Angelegenheit weniger genialer Außenseiter ist, die von der Gesellschaft zu ihren Lebzeiten nicht für voll und am allerwenigsten für Vertreter ihrer eigenen Lebensanschauung genommen werden: das zu bestreiten dürfte kaum gelingen. Es bedeutet dies das eiserne Zeitalter der Zivilisation, der Technik, der Wissenschaft; künstlerisch ausgedrückt: des Individualismus und der Romantik. Vielleicht bahnt sich eine veränderte Auffassung allmählich an; die merkwürdig schnelle Aufnahme und gesellschaftliche Anerkennung der jüngsten Kunst deuten auf einen grundstürzenden Wandel sozialer Verhältnisse. Tatsache bleibt aber, daß nicht nur die großen Meister des 19. Jahrhunderts, sondern geradeso die Künstler, welche die Gegenwart eingeleitet haben und sie repräsentieren, in extremem Sinne Individualisten sind; Eigenbrödler auf ihre Verantwortung, die von Konvention und Schulgemeinschaft so weit entfernt sind wie ein Daimlerwagen von der alten Postkutsche. Hier tragen wir noch, in einer sich verwandelnden Epoche, an den Folgen der Zivilisation des 19. Jahrhunderts, die gar keine andere Kunst entstehen lassen konnte als sozial isolierte; als Empörer gegen das träge Zeitgewissen.

* * *

Die Einheit der Kultur war zerbrochen, der Individualismus trat die Herrschaft an: so mußte notgedrungen ein neues Ethos entstehen. Nach der traurigen Zwischenregierung des geist- und gottlosen Materialismus — der sich als Monismus, Wissenschaft und dergleichen verkleidete — nach der Selbstbefreiung und Selbstvergötterung des

Menſchen entſtand ein Bedürfnis nach neuer Religioſität, die ſich nicht mit alten Dogmen abſpeiſen laſſen wollte. Literariſch trat dieſes Verlangen wohl am ſtärkſten hervor in Nietzſches „Zarathuſtra“ und B. Shaws „Menſch und Übermenſch“, den genialſten Büchern der Epoche; ihre Bedeutung war, der Erde und dem Menſchen einen neuen Sinn geben zu wollen. Phantaſtiſcher äußerte ſich neues Verlangen in Scheerbarts Novellen. Damit ging die Dichtung reſolut voran; die Malerei folgte vorſichtiger: kritiſch etwa bei Seurat, Munch und Enſor, aufbauend bei Cézanne und Hodler. Gemeinſam aber war allen die Abneigung gegen die Überſchätzung der Sinnlichkeit, die Verwerfung der bloß feſtſtellenden Weltanſchauung; poſitiv wollten ſie das Recht auf Empfindung ſtabilieren. Der neue Menſch in ihnen (der vorderhand ja nur äußerſt ſporadiſch auftrat und bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts hinein ein bitter angefeindetes Exemplar der Gattung blieb) wollte aus der Kunſt ein Werkzeug des ſittlichen Bewußtſeins machen; wollte ſtatt des „Ausſchnittes aus der Wirklichkeit“ ein Symbol der Welt und des Lebens aufrichten. Aus dem Luxusgegenſtand mußte ein Bekenntnis, aus bloßer Sinnenfreude Erlebniskunſt werden.

Es galt, die Konſequenzen aus dem iſolierten Charakter der Kunſt zu ziehen. Solange die Geſellſchaft als Träger der Kultur ihr Diktat gegeben hatte, war Beſtandteil aller bildenden Künſte das Dekorative geweſen: der Zweck, ſich einem höheren Ganzen einzuordnen, Dienſt zu tun an dem Daſein erlauchter oder frommer Menſchen. Die Ziviliſation hatte der Kunſt ihren Zweckgedanken genommen, hatte ſie entwurzelt und unter der Etikette „l'art pour l'art“ in den luftleeren Raum geſtellt. Da aber beiſpielsweiſe die Malerei gar nichts widerſpiegelte als bloße Materie, da nichts Perſönliches hinter ihr ſtand (das „Temperament“, durch das hindurch die Materie angeſchaut war, iſt in dieſem Sinne nichts als Handſchrift und Technik), ſo blieb als Sinn nur übrig die Dekoration, wie das in der Tat beim Pointillismus und Symbolismus auch eintrat. Man kam ſchließlich auf den Geſchmack, und damit war das Ende aller ſelbſtändigen Kunſt erreicht. Als Ausweg für edlere Geiſter blieb dann nur die Ehrlichkeit des Kunſtgewerbes: das iſt der tiefere Grund, warum in den neunziger Jahren vor allem in Deutſchland das Ornament und das Möbel zum Experiment von Weltanſchauungen erleſen wurde. Hier waren ſie in der Tat — die van de Velde, Behrens, Obriſt, Endell uſw. — die Träger des Stils ihrer Zeit, weil ſie mit der angewandten Dekoration den Geſchmack der Epoche wenigſtens in ehrlicher Geſinnung und auf direktem Wege treffend auszudrücken wußten und eine wertvolle Leiſtung vollbrachten.

Sollte aber Kunſt überhaupt noch einen Sinn haben, ſo mußte die leere Form mit dem Gehalt ſubjektiven Geiſtes gefüllt werden; ſo mußte das Erlebnis leidender und tätiger Menſchheit das Kunſtwerk durchdringen: das war der ſittliche Gehalt, der nach dem Verſiegen von Mythos, Legende und Geſchichte als Darſtellungsinhalt übrigblieb. An die Stelle der Kultureinheit trat die Einzelſeele: ein ſchwieriges, ein gefährliches Unternehmen. Der Künſtler konnte daran zerbrechen: und er iſt bisweilen zerbrochen; mitunter mußte er auch auf dem ſteilen Pfade umkehren. Es war keine Bereicherung der Glücksmöglichkeiten, Künſtler zu ſein; man ſpielte mit Tod und Wahnſinn, und in jedem Falle war die ganze Perſönlichkeit einzuſetzen. Dazu mußte man ſtets bereit ſein, um der Idee willen bewährte Formen aufzugeben und den Verdacht des „Literariſchen“ ertragen zu lernen: denn allerdings war ſo viel Beſonderes und Schwieriges auszuſagen, daß die reine Form dabei nicht jede Rückſicht finden konnte. Verantwortlich aber war jeder nun nicht mehr der Konvention — es gab keine Konvention mehr, die alle trug, nicht einmal mehr den Impreſſionismus — ſondern nur ſeinem Gewiſſen; und es wurde furchtbar ſchwer, ſeiner ſicher zu bleiben, wenn keine Seele mehr Gleiches fühlen wollte und die Welt ringsum in Hohn und Mißachtung wider den Neuerer aufſtand. Das haben ſie alle zu ſpüren bekommen, und nicht nur James Enſor iſt darüber an ſeiner Kunſt irregegangen.

Entſcheidend aber blieb in dieſem furchtbaren Kampfe der Geiſter nicht die Form,

ſondern das Ethos, die Geſinnung. War der neue Menſch ganz auf ſich und ſeine Verantwortlichkeit geſtellt, mußte er die Welt aus den Angeln heben, um ſie von Grund aus wieder aufzurichten: ſo war es das Wichtigſte, ſich die errungene Wahrheit nicht wieder entwinden zu laſſen, wenn auch die Form darüber zerbrach.

Wir ſehen unter den bahnbrechenden Künſtlern dieſer Zeit einen unerhörten Kampf um ihr Seelenheil; allen geht es ums Ganze; nicht um ein beliebiges Atelierproblem, um eine Nuance von Farbe oder Beleuchtung, ſondern um den Sinn des Daſeins. Das Opfer des eigenen Lebens wiegt leicht, wenn der Einſatz die Offenbarung eines Weltbildes iſt; um das Leiden der Kreatur liefern ſich dieſe großen Seelen ſelber allem Leiden aus, und dies mit Freuden, mit der Überzeugung des Märtyrers. Es iſt eine wahrhaft heroiſche Generation, und die Stärke ihres Willens grenzt ans Erhabene; dem Außenſtehenden freilich, der nur mißzuverſtehen weiß, erſcheint ſie als Eigenſinn und Wahnwitz und als ruchloſer Frevel an dem Heiligtum der Tradition.

Aber es iſt gerade das Ziel dieſer Revolutionäre, mag es ausgeſprochen oder verſchwiegen werden, die Tradition und die abgelebte Form zu zerbrechen um einer Sicherheit willen, die ſie noch in weiter Ferne ſehen. Dieſe Opfer ihrer Zeit müſſen ins Dunkel vorwärts, ohne das Land ihrer Sehnſucht zu ſchauen; was ſie erreichen, wird ihnen von den Nachfolgenden beſtritten; und dieſen ergeht es mit abermals Folgenden nicht anders. Es iſt noch heute kein Abſehen, wo ſich Boden unter den Füßen wieder finden wird.

So iſt es, Gärung und Reichtum der Eroberungen als Ganzes betrachtet, nicht erheblich, welcher Sprache ſich der einzelne bedient. Es kommt nur auf den ſittlichen Ernſt ſeines Wollens und auf die Gewalt ſeines Ausdrucks an; erklärlich, ſelbſtverſtändlich iſt die Verworrenheit der Wege zum unbekannten Ziel, weil hier Perſönlichkeit und Energie des Eigenwillens in Wahrheit höchſtes Glück und höchſte Forderung bedeuten. Die aber müſſen auseinander führen, wenn man dem Anſchein trauen darf. Ausdrucks- und abſtrakte Kunſt, Kubismus und Flächenmalerei, Konſtruktivismus und Neuklaſſizismus und noch viele andere „Richtungen“ gibt es, von den ganz Einſamen abgeſehen: auch mag ſich nicht immer Einer als zu einer Gruppe gehörig bekennen.

Schließlich wäre es aber auch dieſen Suchenden gegenüber das größte Unrecht, nur auf ihr Wollen zu verweiſen und nicht bei der Güte ihres Werkes ſelber zu verweilen. Denn wie dem auch ſei: hier ſind ſeit einem Menſchenalter Dinge entſtanden, die zu dem Erhabenſten zählen, das für Menſchenkunſt erreichbar iſt; echte Werke der Schöpferkraft, die zu den außerordentlichen Koſtbarkeiten gehören und deren Anſchauen mit gleicher Kraft des Tröſtens und Erhebens die Seele begnadet wie Religion. Ganz auf Innerlichkeit geſtellt, auf Darſtellung erſchütternden Erlebens und ſeeliſcher Kämpfe, dringt dieſe Kunſt tiefer in das Geheimnis der Dinge ein als der ſchmeichelnde Schein jeder bloß optiſchen Weltdarſtellung. Selbſt wo ſie ein kunſtvolles Spiel mit abſoluten Formen iſt, wie im franzöſiſchen Kubismus, bleibt noch erſtaunlich das Maß der Vergeiſtigung, mit der räumliches Erkennen in ſubtile maleriſche Bildform umgeſetzt wird. Man iſt ſicherlich geneigt, an unſerer Generation zu verzweifeln, wenn man den unſagbaren Niedergang jeder Moralität und den Bankerott des Idealismus faſt auf der ganzen Erde betrachtet. Aber über den Schrecken der Gegenwart ſteht das untrügliche Prophetentum der Kunſt. Sie hat die Weltkataſtrophe vorhergeſagt, und ſie überwindet das gegenwärtige Grauen — nicht mit einem flachen und materialiſtiſchen Optimismus, ſondern mit der Waffe des Geiſtes, der dem ſchweren Geſchehen der Wirklichkeit vorauseilt. Und weil ſie ſo völlig abgekehrt iſt von dem äußeren Gehaben von heute, und noch niemals das Weſen einer Epoche von der Kunſt trügeriſch gedeutet worden iſt: darum darf man gewiß ſein, daß das innere Sein unſerer Zeit nicht Untergang in Roheit und Materialismus ſein kann, ſondern Erlöſung vom Wahn des Egoismus. Die Kunſt unſerer Zeit läßt uns hoffen, daß ihre Ideale von kommenden Generationen verwirklicht werden: Liebe der Menſchheit und Mitempfinden allen Leidens. Dieſe Ver-



Pablo Picasso.
Die Antwort.



Henri Matiſſe. Akt.



Emil Filla. Früchte. 1922.

tiefung und Erweiterung des Menschseins ist das Erlösende und tief Sittliche, das uns aus Dichtung, Musik und Kunst der Gegenwart beispielhaft und prophetisch entgegentönt.

* * *

Zu einer endgültigen Auseinandersetzung mit dem Impressionismus ist die Zeit noch nicht gekommen, weil wir immer noch in Abneigung und Abwehr gegen diese wesensfeindliche, optimistische und oberflächenhafte Anschauungsweise stehen. Keinem Zweifel aber kann es unterliegen, daß wir das Recht der Ablehnung haben, ganz wie die impressionistische Generation den Idealismus abgelehnt hat: aus dem Recht auf Selbstbehauptung. Man kann nicht Rechts und Links zugleich gerecht werden; man muß sich für den Weg nach links oder nach rechts entscheiden und Bekennermut aufbringen bis zum bitteren Ende.

Aber historische Betrachtung — die etwas anderes ist als die „Objektivität" der Unentschlossenheit und des Einerseits-Anderseits — zeigt uns, wie notwendig aus dem Impressionismus das Neue erwuchs; nicht nur weil alle bedeutenden Künstler der Gegenwart aus der Schule ihrer Antipoden hervorgingen, sondern weil die höhere Notwendigkeit des Pendel-Rückschlages zwei mächtige Kategorien des Gegensatzes hervortreten läßt. Kaum jemals ist der Kontrast der feindlichen Generationen so stark gewesen, nicht einmal zur Zeit der Romantik, die in allen wesentlichen Stücken Vorläuferin des heutigen Geisteskampfes ist. Es genügt, an einige der bestimmtesten Stilmerkmale des Impressionismus zu erinnern, zu denen die Gesinnung der heutigen Epoche den schärfsten Gegensinn hervorbrachte. Man braucht sich zu den polaren Eigenschaften des Impressionismus nur die Gegenpole zu erdenken, dann trifft man zumeist den Kern des Gegenwärtigen.

So wird man Impressionismus als künstlerischen Niederschlag einer materialistischen Epoche aufzufassen haben, welche die Welt als Erscheinung gelten ließ und z. B. als eine den Menschen durchaus und bis ans Ende erklärbare, unterworfene und vernünftige Erscheinung, als ein System klar begriffener Naturgesetze, hinter denen wenig mehr steckt als Kausalität und Gravitation. Ihre Religion war der alles wissende, alles deutende Monismus, dieser Bastard von Mikroskop und Aufklärung. Seinen Geist finden wir in der impressionistischen Kunst widergespiegelt. Wir entdecken in ihr die Vorliebe für den zufallsmäßigen Ausschnitt aus beliebiger Wirklichkeit: denn jedes Stück Natur ist gleichmäßig geeignet, die Welt darzustellen, der Künstler braucht nur hineinzugreifen ins volle Leben. Sein Weltbild ist rein optisch, d. h. es sucht die Illusion einer beliebigen Wirklichkeit zu erwecken. Dazu dienen Raumperspektive und körperliche Richtigkeit; so etwa, wie sie der photographischen Kamera erscheinen. Luft- und Lichtprobleme stehen im Mittelpunkt des malerischen Interesses; die Forderung des Augenblicksbildes führt zur Darstellung plötzlicher Bewegungen, die optische Einstellung zur Komposition in die Raumtiefe und zur Bevorzugung der Landschaft; die rationalistische Weltanschauung zum Zerrbild natürlicher Auffassung in religiösen Darstellungen, wo die geistlosesten Modelle als Darsteller von geistig höchststehenden Erscheinungen mit einer entwaffnenden Anspruchslosigkeit heruntergemalt werden, die keinen anderen Ehrgeiz kennt als krude „Naturtreue".

Daß sich alle Schattenseiten einer solchen aufs Optische gestellten Malerei bei den Deutschen finden, alle Tugenden bei den Franzosen, liegt keineswegs nur an ungleicher Austeilung der Talente; auch nicht daran, daß die Deutschen um ein Menschenalter zu spät das Dogma aufgriffen und mit bemerkenswerter Systematik zu Tode hetzten. Vielmehr ist diese unleugbare Tatsache, anstatt Ursache zu sein, lediglich die Wirkung des höheren Gesetzes: daß der Impressionismus eine Blüte romanisch-französischer Kulturform darstellt und dem deutschen Wesen ganz und von Grund aus zuwiderläuft; daß es mithin eine Sünde wider den heiligen Geist des nationalen Genies bedeutete, auf diesem Gebiete es den Franzosen nach- und gleichtun zu wollen. Jeder

akute Ungehorsam gegen den Instinkt der Volksbegabung richtet sich selbst; das Versagen des sogenannten deutschen Impressionismus braucht nicht erst begründet zu werden für den, der das echte Wesen deutscher Kunst aus der Geschichte eines Jahrtausend erhabener Schöpfungen erkannt hat.

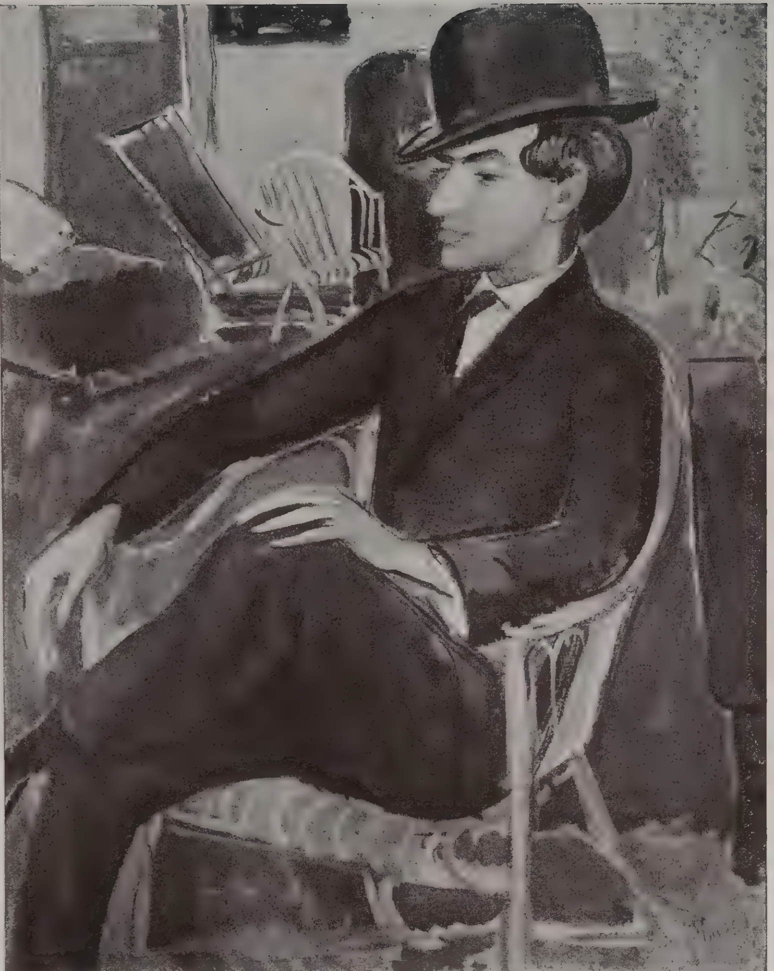
Wohl aber soll uns diese Erkenntnis der unüberbrückbaren Unterschiede zwischen dem deutschen und französischen Wesen dazu verhelfen, Klarheit in den Bau und die Verworrenheit der modernen Entwicklung zu bringen. Woran alle Deutungen gegenwärtiger Kunst gescheitert sind und scheitern müssen, das ist die wahllose Nichtbeachtung dieser fundamentalen Zweiteilung; Nichtbeachtung der tiefwurzelnden Zwiegestalt der Quellen, der Symptome und des Wesens dessen, was man so irreführend als „Expressionismus" zusammenwirft. Es ist das Beste, diesen Begriff vollkommen aufzugeben und ihn durch die Zweiheit eines französischen und germanisch-nordischen Stammes neuerer Kunst zu ersetzen, welche beide sich wiederum in verschiedenen Richtungen auseinandertun, von denen allerdings eine, die früheste der germanischen Art, als „Ausdruckskunst" im eigentlichen Sinne bezeichnet werden kann — nicht aber die Gesamtheit des östlichen Stromes.

Um zunächst die wesentlichsten Unterschiede kurz hervorzuheben, so entwickelt sich die französische Kunst mit bewundernswerter Logik und Sicherheit aus dem Impressionismus heraus seit dem Ende der 1880er Jahre zu einer beständig steigenden Gesetzmäßigkeit der Bildform und einer an umfassende Schulen gebundenen Ordnung, die zu einer vollkommen neuen Konvention führt und am Ende Kubismus und Klassizismus zu einer großen Einheit zu verbinden strebt: einer Kunst gallischer Klarheit und Formalismen, die mit hohem Recht ihren Ahnherrn in Poussin verehrt.

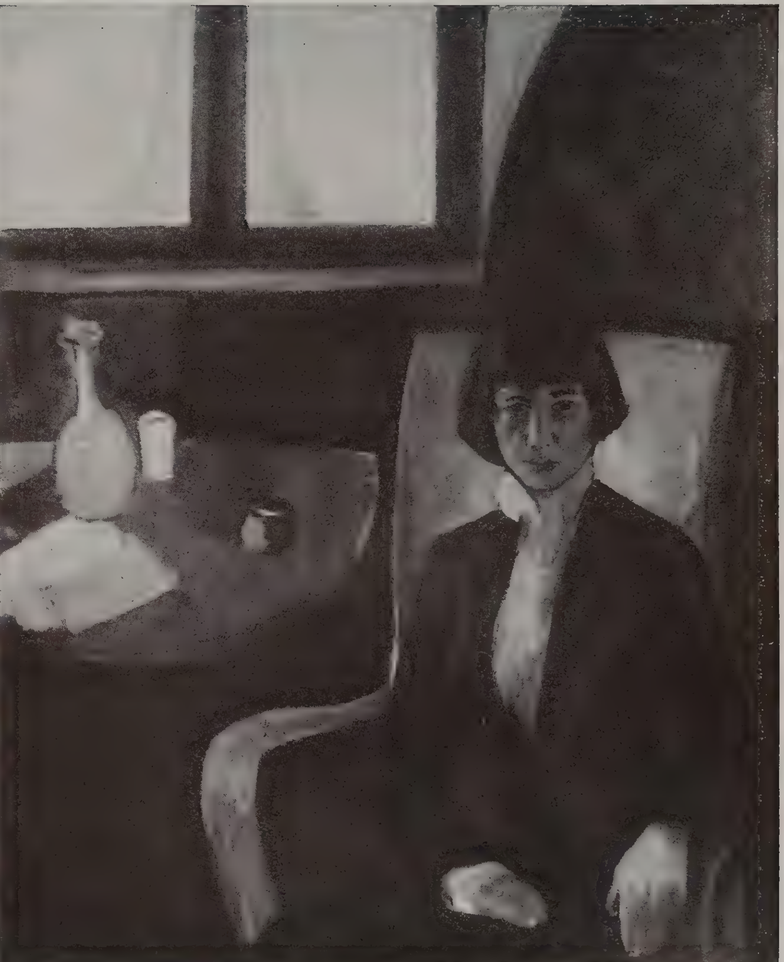
Dagegen ersteht die nordisch-germanische Ausdrucksweise als ungestüme Auflehnung gegen diesen romanischen Formalismus, als Abschüttelung des impressionistischen Joches durch wenige auserwählte Geister von durchaus revolutionärem Gepräge und ganz und gar gegen alle schulmäßige Ordnung, als Eroberertat von Einzelnen unter dem Zwang dämonischen Bekennenmüssens. Sie sprengt die Form, anstatt neue Konventionen zu suchen, und entfernt sich im Lauf der Entwicklung — radikal von Anfang an — immer weiter von dem französischen Gemeinschaftsrationalismus zu einer Fülle persönlicher und gruppenweiser Richtungen, die ihr Gemeinschaftliches nur im Kampfe um eine neue Weltanschauung und Besiegelung ethischer Gesinnung betätigen.

Es ist das vielleicht am deutbarsten zu vergleichen mit der Parallele jener ersten gemeinschaftlichen Revolution um 1800, die auf französischer Seite die klassizistische Formerneuerung der David und Ingres, auf deutscher die Empfindungskunst der Romantik, Runges und der Nazarener, hervorbrachte. Doch ist hier des Gemeinsamen noch unvergleichlich mehr zu finden gewesen, als in unseren Tagen.

Betrachten wir die französische Entwicklung, so nötigt die Stetigkeit der Formenabfolge uns zu bewundernder Anerkennung; eine Stetigkeit und Konsequenz, die zu der großen Kulturüberlegenheit und schulbildenden Kraft der Pariser Malerei geführt hat. Der Konservatismus des gallischen Geistes erlaubte keine plötzliche Änderung der Gesinnung; ja es bedurfte ihrer gar nicht einmal, um vom Impressionismus bis zum radikalen Kubismus und wieder zur Abgeklärtheit des Neoklassizismus zu gelangen: der Geist in ihnen allen ist der gleiche geblieben, der Geist von Poussin, Ingres und Corot. Das bleibende und fruchtbare Verdienst des Impressionismus war die Verwandlung der malerischen Tonwerte (Hell und Dunkel) in Farbenwerte und die Befreiung des Bildaufbaus von der Korrektheit des akademischen Schemas. Von da aus konnte Cézanne seine Flächen- und Raumaufteilung und seine hellen Farbennuancen, wie Seurat seine Farbentheorie und lineare Bildstruktur entwickeln. Von beiden ging dann die Raumkonstruktion der Kubisten und die Wiederherstellung des klassischen Bildschemas (durch Derain und die Seinigen) aus, von Cézannes Farbe die Flächensysteme von Matisse und den Fauves. Für sie alle handelte es sich um die Wiedergewinnung der durch den Impressionismus



Otto Johanſen. Bildnis.



Iſaac Grünewald. Bildnis Pascins. Muſeum Göteborg.



Verger Sarrat. Tunesische Landschaft.



Guizet. Landschaft.

zeitweilig aufgelöſten Klarheit der Bildform, um die Stabiliſierung des Flächengerüſtes und der Raumerſcheinung; um Ordnung geiſtiger Art gegenüber dem nihiliſtiſchen Materialismus des 19. Jahrhunderts. Das entſprang ſo gewiß einer Reaktion der Geſinnung gegen die auflöſende Tendenz des „Naturausſchnittes", als es klar iſt, daß dieſe gegenſätzliche Geſinnung ihre neuen Mittel aus eben jenem Naturalismus der Monet und Degas entwickeln mußte.

Noch weit klarer und unfehlbarer verlief das Schauſpiel der franzöſiſchen Skulptur. Gegenüber der impreſſioniſtiſchen Zerriſſenheit und dem Ausdrucksbedürfnis Rodins war der Rückſchlag ruhiger Formenſtrenge bei Maillol offenbar. Seine ſchöne Sicherheit entſpricht etwa der rationaliſtiſchen Vereinfachung von Matiſſe. Und aus kubiſtiſchen Lehren entſtand wie von ſelber die Architektonik der Figurenbauten von Lipſchitz und die Skulptomalerei Archipenkos: reine Formenkunſt ohne Beimiſchung von Empfindungselementen.

Daß alle Verſuche, dem Kubismus myſtiſche und ſeeliſche Unterlagen anzudichten und ihn mit germaniſchem Ausdruck zu verquicken, nichts als müßige und totgeborene Spekulationen deutſcher Unklarheit des Empfindens waren, wird ſich bei näherer Betrachtung von ſelbſt ergeben. Hier klaffen unüberbrückbare Differenzen; galliſchen Formproblemen kann man nicht mit ekſtatiſchem Geſtammel von Weltverbrüderung auf den Leib rücken.

Gegenüber ſolcher Eindeutigkeit franzöſiſcher Formfindung hat die Erklärung der germaniſchen Kunſtrevolution keinen leichten Stand. Auszugehen iſt von der Weſensfremdheit des weſtlichen Impreſſionismus, dem ſich das deutſche Gefühl ſehr ſpät und ſehr unvollkommen erſchloß, den es aber ſchließlich als allgemein gültige Weltſprache übernahm, in dem Augenblick, da er in Paris ſchon erledigt war. Das verlieh ihm von Anfang an einen Beigeſchmack des Epigonenhaften und Überholten. Und wo er ſelbſtändigere Leiſtungen den Franzoſen entgegenſetzte, tragen dieſe einen veränderten, einen deutſchen Charakter.

Aber nicht das iſt das Wichtige am deutſchen „Impreſſionismus", daß ſeinen Führern bisweilen Abwandlungen ins Charakteriſtiſche gelangen. Sondern dies iſt feſtzuſtellen, daß er einige Außenſeiter dazu brachte, ſich auf die grundſätzliche Feindſchaft zu beſinnen, die zwiſchen weſtlichem Rationalismus und Kultur des optiſchen Scheins — und der germaniſchen Empfindung für das Weſentliche geſetzt war, für den Ausdruck der Welt, der jenſeits des Sinnentruges beginnt. Keinem der Bahnbrechenden wurde der Gang durch die impreſſioniſtiſche Lehre erſpart. Aber ſie entnahmen ihr nur das endliche Bewußtſein eines vollſtändigen Andersſeins; das Wiſſen um die Unmöglichkeit, auf dieſem Wege zu ſagen, was ihnen zu ſagen aufgetragen war. Während das eigentliche Deutſchland ſich ſchwer und keuchend, mit der Gebärde des Tanzbären, um die Ergründung der impreſſioniſtiſchen Doktrin bemühte, nicht vorwärts kam und mit einer Art ſcheuen Schuldbewußtſeins zu den lichten Höhen der Manet und Renoir aufblickte, erhoben ſich in den Grenzlanden germaniſcher Raſſe die großen Empörer, um das Joch widerſtrebender Formen abzuſchütteln.

Denn wie am Ende des 18. Jahrhunderts der landfremde „Pſeudoklaſſizismus" vom Geiſt der deutſchen Romantik beſiegt wurde, ſo iſt in weit ſtärkerem Grade die Notwendigkeit der nordiſchen Revolution von 1890 von beiden Seiten her feſtzuſtellen. Von der negativen her: daß eine reine Formalkunſt niemals der deutſchen Auffaſſung entſprochen hat und daß alle Verſuche, ſich der Harmonie und Formvollendung der romaniſchen Raſſe anzugleichen, in Schimpf und Schande der Unfruchtbarkeit erſtickt ſind. Von der poſitiven Seite her aber wird die Notwendigkeit einer Erneuerung deutſcher Kunſtweiſe erwieſen durch die Tatſache, daß alle mächtigen Epochen unſerer Kunſt durch eine barbariſche Größe und Hingebung des Gefühls ſich charakteriſierten, und durch das Wiedererwachen des nationalen Gewiſſens im 19. Jahrhundert, das ſich erſtmalig in Böcklin und Mareés gemeldet, in Nietzſche und Wagner großartige Form

gewonnen hatte. Deutschland selbst fand vorerst nur durch das Ornament den Weg zu einem neuen Idealismus; der Erhebung Munchs und Hodlers antworten diesseits der Reichsgrenzen nur die Versuche der Obrist, Pankok und Eckmann mit ihrem Möbel- und Jugendstil: aber sie antworten wenigstens, wenn auch auf unzulänglichem Gebiete. Die tiefe innere Verwandtschaft jener übermenschlichen Anstrengung der Deutschen, vom Ornament aus die Welt sittlich zu erneuern, mit der großen Kunst der van Gogh und Munch ist offenbar und psychologisch aus den gleichen Quellen abzuleiten. Warum dann, als die Zeit erfüllt war, die Revolution des germanischen Geistes sich überall, in so unterschiedlicher Gestalt, Bahn brach, muß uns letzten Endes ein wahres Geheimnis bleiben. Genug und erfreulich zu wissen, daß sie als ein Elementarereignis geistigen Lebens ans Licht drang.

Diese Kunst, die sich seit dem Beginn des Jahrhunderts auch auf deutschem Boden selber ausbreitete, ist zwar als eine Negierung der französischen „Ordnung" zu denken, unvergleichlich bedeutsamer aber als Erhebung der deutschen „Maßlosigkeit" in Empfindung und Form. Äußerlich bricht sie vor allem mit der Vorherrschaft der malerischen Anschauungsweise und erhebt die Linie als Ausdrucksträger auf den Thron; dann aber bemächtigt sie sich auch, nach romantischem Vorbild, der Farbe, um sie zu verselbständigen und auf ihren absoluten Gefühlswerten, jenseits der gegenständlichen Bindung, neue Bildgehalte aufzubauen. Sie ist keine Angelegenheit der Form und der Harmonie, sondern ein Gefäß dämonischen Ausdruckswillens, ein Mittel, die Seele von panischer Weltangst und religiösen Beängstigungen zu entlasten; kein „Spiel göttlicher Würfelspieler", sondern ein Ventil für die Entladungen höchsten Leidens an der Welt und am Menschen, von Zweifeln an Gott und der eigenen Gottähnlichkeit. So ist gleichermaßen der psychische Beweggrund wie die Form, die er sich schafft, durch eine unüberbrückbare Kluft von dem westlichen Formsuchertum geschieden, und unvereinbar wie Nord- und Südpol. Ihr Rhythmus ist nicht Abbildung einer prästabilierten Harmonie, sondern ratlose Verzweiflung über die Disharmonie der Welt, und darum ein formgewordenes Chaos mit der vergeblichen Sehnsucht nach der Ordnung. Einem so wilden Drang nach Selbstentäußerung und Aufgehen im Kosmos konnte schlechterdings kein Klassizismus und kein Kubismus genügen. Hier stand mehr auf dem Spiel und Höheres: die Wiedereroberung der sittlichen Weltordnung, die verloren gegangen war. Und so wahr dem westlichen Bewußtsein niemals das Gesetz abhanden gekommen war, weil es ein Abbild der festen gesellschaftlichen Struktur und darum äußerlich und erlernbar und der Tradition zugänglich war: so gewiß muß die nordische Seelennot am Ende ein höheres Gesetz sich erobern, weil sie tiefer greift als nach dem Kanon gesellschaftlicher Regeln. Ihr Weg ist weiter, gefährlicher und reicher an Irrtümern, weil es keinen äußeren Maßstab, keine Tradition für die Erlebnisse der Seele gibt. Aber wenn nicht alles trügt, so ist dieser Weg durch das Fegefeuer eines unerhört reichen und leidenschaftlichen Strebens nicht mehr fern von einem einstweiligen Ziele; Ansätze jener höheren Gottesordnung sind in der neuesten Entwicklung zu spüren, die das Grauen jener 30jährigen Jagd nach dem „Ausdruck" überwunden hat: und dieser „Klassizismus" der deutschen Kunst wird noch um vieles wahrer und endgültiger ausfallen als es Runges fragmentarisch gebliebene Romantik gegenüber dem Klassizmus des Franzosen David vor hundert Jahren gewesen ist.

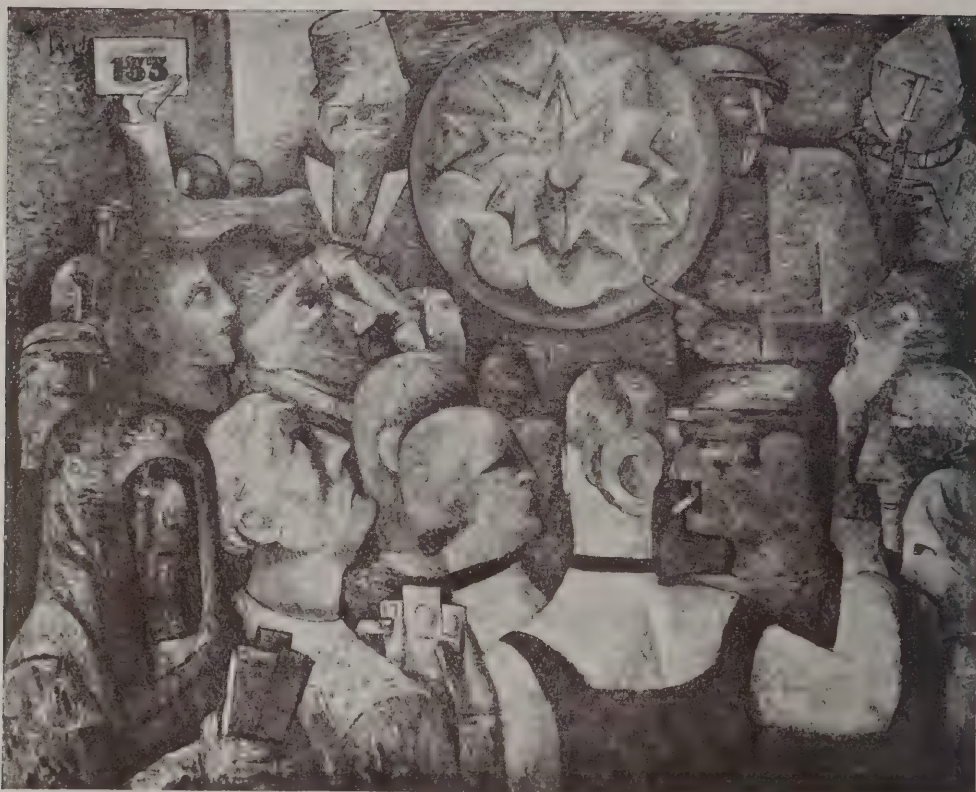
So folgt auch die endlose Individualisierung aus dem Charakter der nordischen Kunst als eines geistigen Konquistadorentums. Gegenüber der geschlossenen Einheit der französischen Schulen steht das eigensinnige Verselbständigen jedes deutschen Formsuchers; steht die Unabsehbarkeit und scheinbare Zusammenhanglosigkeit ihrer Probleme: nicht anders, als die Zersplitterung und Sektenbilderei des Protestantismus der starren Einheit des Katholizismus gegenüberstand. Nordischer Protestantenwille schuf die Eigenbrötelei der Bahnbrecher; ließ nach kurzem Zusammenstehen die Gründer der „Brücke" wie feindliche Brüder auseinanderfahren, trennte Nolde von Kokoschka, schuf die herbe



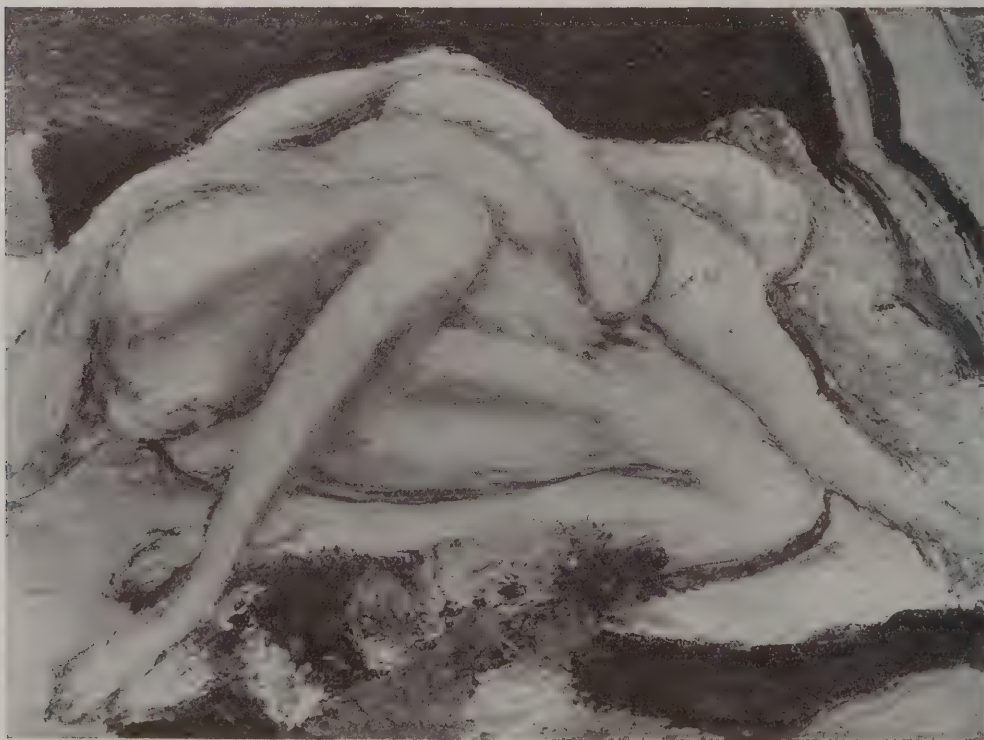
Lucien Mainssieux. Landschaft. Sammlung Bernard.



André Utter. Landschaft. 1923. Galerie Marcel Bernheim.
Phot. Bernès Marontteau & Cie., Paris.



Gromaire. Die Jahrmarktlotterie. 1923.



De Segonzac. Akt.

ſelbſtgewählte Einſamkeit Beckmanns, Meidners, Kubins; ließ die Anfänge einer neuen Gemeinſchaft (des „Blauen Reiters“) keine Fortſetzung finden, gewährte als Höchſtes den wunderbaren Menſchen, die von hier ihren Ausgang nahmen, die vage Gemeinſchaftsidee einer „Farbenromantik“, die von ferne die Marc, Klee, Macke, Feininger, Campendonk um ein Ideal ſich ſcheinbar ſammeln ließ; hieß aus dem Farbenlyrismus Kandinskys die glühenden Abſtraktionen der Molzahn, Muche, Topp ſich kriſtalliſieren, trennte auf kurze Zeit ein Etwas wie dadaiſtiſche Kunſt von dem allgemeinen Strom; ließ Baumeiſters ſchwermütige Romantik iſoliert und richtete Schranken auf zwiſchen der weſensverwandten Strenge der Schlemmerſchen Konſtruktionen, Schwitters' Merzmalerei und dem letztwilligen „Verismus“ der Dix, Grosz und Scholz.

Und nicht genug damit: verwirrend und bereichernd greift in die germaniſche Entwicklung noch die der Ruſſen ein; geiſtesverwandt und widerſpruchsvoll zugleich. Das ſtarke Gefühlselement des Slawentums tritt hier, von weſtlichem Formenzwang erlöſt, zum erſtenmal mitbeſtimmend und gleichberechtigt in die europäiſche Kunſtgeſchichte ein. Kandinsky brachte die pſychologiſche Wirkung der zweckbefreiten Farbe. Er kam im geeigneten Augenblicke, da alles bereit war und einige Deutſche ſelber auf dem Wege zur romantiſchen Überſchwenglichkeit der Farbigen waren; ſeine Wirkung verſtärkte ihr Bemühen. Dieſe „Farbenromantik“ wurde von zwei anderen bedeutenden Ruſſen flankiert und geſtützt: von der lyriſchen Schwermut Laſar Segalls und der Traumphantaſtik Chagalls. Das Extreme in Chagalls Irrationalität iſt es, das gerade ihn ſo unbedingt dem deutſchen Weſen nahebringt, trotz ſeiner franzöſiſchen Schulung, die maßgeblich bleibt. Und ſeitdem ſind die Verbindungen mit ruſſiſcher Entwicklung nicht abgebrochen: die letzten Möglichkeiten des „Tatlinismus“ und Konſtruktivismus ſchlagen eine Brücke zwiſchen deutſchem und franzöſiſchem Wollen, wie es Chagalls Kunſt getan hat.

* * *

An dieſer Stelle öffnet ſich auch der Ausblick in die Möglichkeit einer Tradition, die ſonſt dem Weſen der germaniſchen Kunſterneuerung ſo entgegengeſetzt ſcheint. Wie das Geſetz der abſoluten Farbe als Aufbaumittel des Bildes die deutſche Gruppe an die Ruſſen anſchließt, ſo verbindet es ſie auch mit jener erſten großen Revolution, der Romantik. Philipp Otto Runge war es, der mit genialem Blick als erſter den pſychologiſch unmittelbaren Wert der reinen Farbe erkannte und der Malerei dienſtbar machen wollte. Ihm war ſie das unzweideutige Symbol des Göttlichen in der Welt, mit dem er ſeine „Hieroglyphen“, ſeine Gleichniſſe der Gottesnatur auszudrücken gedachte; das direkte Bindemittel religiöſer und optiſcher Andacht. Da er zu jung ſtarb, um ſeine weit vorausgeflogene Einſicht in maleriſche Praxis überſetzen zu können, ſind ſeine Erkenntniſſe für die Kunſt des 19. Jahrhunderts verlorengegangen. Kandinsky, der Ruſſe — romantiſcher Wahlverwandtſchaft zu Runge voll — hat ſie 100 Jahre nach deſſen Tode neu gefunden und in ſeinem Buch „Das Geiſtige in der Kunſt“ formuliert; oft mit erſtaunlicher Ähnlichkeit — und er durfte es wagen, ſie unmittelbar praktiſch zu betätigen. Und zu gleicher Zeit mit ihm führten einige Weſtdeutſche: Macke, Marc, Campendonk den Gedanken der romantiſchen Farbenſymbolik in weniger abſtrakter Deutung aus. Die Notwendigkeit, dem deutſchen Unendlichkeitsgefühl der romantiſchen Weltanſchauung eine äquivalente Form zu bieten, brach zum zweitenmal, nach einem Jahrhundert des Schweigens, hervor: und diesmal war der Boden durch eine Generation von Revolutionären gut vorbereitet und trug der Romantikeridee die ſchönſten Früchte. Nicht theoretiſch, aber in den farbigen Werken dieſer Gruppe (der auch Paul Klee und Baumeiſter und die Raumabſtraktionen der Molzahn, Muche u. a. angehören) iſt Romantik zu tätigem Daſein auferſtanden. Und es iſt kein Zufall, daß eine weitere Schicht des Volkes ſich für die Kunſt der alten Romantiker und Nazarener zu begeiſtern anfängt: das Gefühl, hier geiſtiges Heimatrecht zu haben, bringt ſie uns näher.

Entſcheidend haben die Künſtler auch auf das Wahlverwandte in der mißachteten Kunſt der Exoten, Aſiens, des frühen Mittelalters gewieſen. Hier von Tradition

zu reden, hat keinen Sinn; aber es iſt nicht zu überſehen, wie ſtark Anregung und Unterſtützung der heutigen Kunſt durch jene fernen Kulturen geweſen iſt. Das Gefühl nach künſtleriſcher Rechtfertigung ihrer bedrohlichen Deformationen hat die Heutigen inſtinktiv in die Völkerkundemuſeen, in die aſiatiſchen Kunſtſammlungen geführt; hat ſie mit Erſtaunen und Entdeckerfreude ein ähnliches Weltgefühl in den als kurios beiſeite geſtellten Negerſkulpturen und ozeaniſchen Schnitzereien, in den Monumentalwerken Mexikos, Perus, Indiens, Chinas entdecken laſſen; führte ſie zu den naiven Treuherzigkeiten oberbayriſcher und öſterreichiſcher Bauernmalereien und Hinterglasbilder und bis zu den prähiſtoriſchen Wandmalereien der Dordogne und der Buſchmänner. Man darf der Meinung ſein, daß in bewußter Annäherung an ſo weſensverwandte, aber fernliegende Werke bisweilen des Guten zuviel getan wurde; unvergleichlich aber überwiegt das Wohltätige, das von ihnen ausgegangen iſt und öfters eine Feſtigung der Form erringen half, die ſonſt noch lange im Dunkel geirrt hätte. Wer wollte beſtreiten, daß bewußtes Zurückgehen auf die erhabene Einfachheit der Negerſkulpturen notwendig war, um Formen zum Durchbruch zu verhelfen, wie die Skulpturen und Holzſchnitte Schmidt-Rottluffs und auf der anderen Seite die Anfänge Picaſſos darſtellen! Hier iſt die Formfindung ſo bedeutend und ſo zeitgemäß gelungen, daß man die Ähnlichkeit mit Negermasken und Kongofetiſchen ſogar als Bereicherung empfinden kann. Was für ein Recht hätte man andernfalls, die Raffaeliſchen Teppichkartons zu bewundern, deren Monumentalität untrennbar verknüpft iſt mit dem hohen Vorbild Michelangelos!

Auch eine noch bedenklicher erſcheinende Affinität darf nicht geringer gewertet werden: die mit *Kinderzeichnungen und Irrenkunſt*. Was die Arbeiten der Kinder ſo anſchaulich und ſuggeſtiv macht, iſt ihr „ideographiſches Verhalten“ (wie Hartlaub in ſeinem „Genius im Kinde“ es nennt), d. h. das vorſtellungsmäßige Betonen deſſen, was den kleinen Zeichnern wichtig an den Dingen erſcheint; bei vollſtändigem Vernachläſſigen der optiſchen Richtigkeit und Beſchränkung auf ſubjektive Verſtändlichkeit. Eben dieſes naive Ausgehen von dem eigenen Wiſſen um Dinge, an Stelle des ſinnlich Wahrzunehmenden, bildet die Berührungsfläche mit der heutigen Romantik. Das ſubjektive Gefühlselement, das ganz überwiegt, führt bei ihnen ganz von ſelber zu Infantilismen; nicht aus eitlem Drang, zu werden wie die Kindlein, ſondern aus einer analogen Stellung zur Viſion der Dinge. Bei einem Rouſſeau kann man nicht einmal von Naivität reden. Paul Klee, Göſch oder Watenphul erleben das Harmlos-Abſtrakte aller erdenkbaren Dinge mit der gleichen Subjektivität wie Kinder: darum und nicht um kindlichen Vorbildern nachzueifern, gewinnt ihre Kunſt das „ideographiſche“ Anſehen. Gaſſenbubenhaft und böſe äußert ſich das dann bei den genialen Kritzeleien von G. Grosz. Daß es ſich im übrigen auch bei Zeichnungen der wirklich begabten Kinder um ernſthafte und höchſt liebenswerte Kunſt handelt, wird bei unbefangener Einſtellung zu dieſen Problemen klar. So wenig man den kindlichen Menſchheitsſtufen der Exoten Kunſtwollen und Kunſtwert abſprechen kann, ſo wenig geht das im Ernſt auch bei der entſprechenden Altersſtufe der Individuen. Kunſt zu ſchaffen iſt nicht an das voll erwachte Bewußtſein mit Verantwortlichkeitsgefühl, techniſchem und logiſchem Vermögen gebunden, ſondern Sache der Gnade; und es iſt kein Zweifel, daß ein geniales Kind einen weit höheren Rang der Gnade beſitzt als irgendein hochbetitelter Langeweilsprofeſſor irgendeiner Akademie. An ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen; wer aber das künſtleriſch Vollbürtige in einer Kinderzeichnung nicht erkennen kann, hat auch ſonſt kein Recht, in Kunſtfragen ernſt genommen zu werden.

Nicht anders ſteht es mit der Irrenkunſt. Man hat z. B. Paul Klee mit dem Hinweis auf „Schizophrenie“ erledigen wollen. Aber wenn es ſich herausſtellt, daß ſchizophrene Irrenkunſt ebenſo ernſthaft in Betracht kommt wie die Werke ſogenannter Normaler, was bleibt dann von dem hochmütigen Einwand des „Irreſeins“ übrig? Es gab eine Zeit, da man mit Lombroſo das Genie überhaupt als wahnſinnig und verdächtig für jeden geſunden Bürgersmann anſah; mit vollem Recht vom Standpunkt des ſtumpfſinnigen



Luce. Der Winter. Galerie Durand-Ruel.



Yves Alix. Die Olivenallee. Galerie Bernheim jeune.



O. Ågren. Komposition. Haus Watteau.



Suzanne Roger. Der Springbrunnen. Galerie Simon.

Menschenverstandes, der minderwertiger ist als jeder tierische Instinkt. Was wir von dieser spießbürgerhaften Einstellung lernen können, ist die Unbewertung des Verstandes bei Kunstfragen schlechthin; ist die kleine, aber ungebärdige Wahrheit von der Unerheblichkeit der Bewußtseinsgrenzen. Gut, Genie soll Wahnsinn sein; den Orientalen ist der Wahnsinnige heilig, wie dem Russen der Verbrecher nur ein Unglücklicher ist: dann darf es wohl erlaubt sein, auch in der Kunst der Irren das Geniale zu sehen. Seit Prinzhorn in seinem vortrefflichen Buch über die „Bildnerei der Geisteskranken" das Problem auseinandergelegt hat, dürfen wir uns wohl über den Wert dieser Erzeugnisse klar sein. Bei den Schizophrenen ist die Grenze zwischen Vorstellung und Wirklichkeitswahrnehmung verwischt; wenn sie also künstlerisch urteilen, nehmen sie ihre Visionen für wirklich und stellen sie ernsthaft dar: nicht anders als ein sehr phantasieerfüllter Künstler. Das Gemeinsame bildet zwischen ihnen der Fortfall der Bewußtseinshemmungen, die beim Normalmenschen die Abweichungen des Traumes von der Wirklichkeit kontrollieren, das Erlöstsein von aller Konvention und Korrektheit im Sehen des zivilisierten Normalen, und abermals wie bei den Kindern und Primitiven, der Absolutismus und die Ursprünglichkeit des Subjekts, das sich in den Mittelpunkt der Welt rückt und auf sein eigenes Verständnis allein hin arbeitet. Es ist durchaus möglich, und es ist beispielsweise im Falle Josephsons erwiesen, daß der Fortfall solcher Hemmungen in der Geisteskrankheit ungeahnte schöpferische Kräfte auslöst und befruchtend wirkt.

Auch die Fälle van Gogh und Ensor wird man wohl zu den positiven Wirkungen gestörten Geisteslebens zählen dürfen. Was die Kunst der Schizophrenen selber angeht, hat Kubin (in „Kunst und Künstler") Zeugnis abgelegt von dem beglückenden Erlebnis jenes unbewußten und gedankenerlösten Schaffens, das sich ihm in den Sammlungen der psychiatrischen Klinik zu Heidelberg erschloß.

* * *

Erkennen wir die Notwendigkeit neuer antinaturalistischer Formen für ein verwandeltes, gefühlsmäßiges Weltbild a priori an, so gilt es noch, sich einen kurzen Überblick über die Art dieser Umwandlung zu verschaffen. Zwar wird das Naturvorbild immer und überall und höchst verschiedenartig von der Kunst abgewandelt und verzerrt; um der höheren Idee willen lösen sich die als allgemein verbindlich eingebildeten Korrektheiten aus der Renaissancevorstellung: Perspektive, Körper- und Farbenrichtigkeit, Modellierung, Luftperspektive u. dergl. in ihr wahres Nichts auf. Deformation der Natur ist überall und zu allen Zeiten Selbstverständlichkeit gewesen, wo es sich um Ausdruck von Empfindung und Transzendenz handelt. Aber seit dem Beginn der neuen Auffassung sind die Formmittel der Deformation und Abstraktion so kühn und allseitig gesteigert worden, daß die Erinnerung an das Wesentlichste daran sogleich die ganz andersartige Einzelstellung zu den Problemen der Darstellung ergibt. Hierbei ist noch von den kubistischen, farbigen und konstruktiven Fassungen der gegenstandslosen Abstraktion abzusehen, die nicht mit ein paar Worten außerhalb ihres Zusammenhanges erledigt werden können: nur einige Beispiele sollen auf jene Spannung hindeuten zwischen Naturvorbild und künstlerischer Einstellung.

Da ist die Umsetzung der Tiefenverhältnisse des Raumes (der impressionistischen Raumillusion) in flächenhafte Werte eines der auffallendsten Kennzeichen. Sie entspringt aus der Einsicht in das Täuschende des Augenscheins; während die Wahrheit und das Wesen der Dinge sich jenseits des Zwangs zum Räumlichen offenbaren.

Die verstandesmäßige Richtigkeit aller Körperformen wird durch die irrationale Zertrümmerung dieser Korrektheit ersetzt. Die erstrebte Steigerung des seelischen Ausdrucks kann nur durch Verzerrung erreicht werden; und das gilt nicht etwa nur für die Menschengestalt, sondern auch für Landschaft und alles Übrige, dem eine übersinnliche Bedeutung dadurch beigegeben wird.

An Stelle der Modellierung der Körper durch Licht und Schatten tritt die Gleichung

ungebrochener Farbenflächen und die psychologische Wirkung der reinen Farbe. Bewußt kehrt man sich von dem Tonreichtum der Natur ab, um die Farbe unabhängig von ihrem Träger und dadurch mystisch-anregend wirken zu lassen, Grün ist nicht mehr an Wiese gebunden, sondern kann auch an einem Pferd oder Gesicht erscheinen, wenn es der Bildaufbau erfordert.

Mit dieser Abstrahierung von der Wirklichkeitsfärbung hängt der feste Aufbau des Bildes zusammen. Man will nicht mehr das Flüchtige einer Augenblickserscheinung, sondern das Bleibende und Ewiggeltende der Dinge darstellen. Dazu dient der feste betonte Umriß, der strenge Aufbau der Objekte innerhalb des Rahmens, die architektonische Festigung nach Horizontal und Vertikal.

Selbstverständlich widersprechen sich diese und andere Mittel durchaus, wie Farben- oder Raumsymbolik, Durchscheinendmachen und Einanderdurchdringen der Gegenstände, kristallinische Zerlegung und Versetzung von Einzelteilen. Ihre Mannigfaltigkeit und Unerschrockenheit, die vor keiner Grenze des Irrationalen haltmacht, ist Beweis genug für den Subjektivismus der Formfinder, die auf so unterschiedlichen Wegen zu dem einen Ziel zu kommen suchen. Darum aber widerspricht sich noch lange nicht diese Kunst selber, und es wäre recht naiv, sie mit dem Widerstreit ihrer Formmittel schlagen zu wollen. Denn nicht die Form ist ihnen das Maßgebende, sondern der Geist; wie er sich manifestieren mag, überläßt sie dem Genie des Einzelnen. Aus diesem Grunde ist die Geschichte der Formen seit 30 Jahren von einem so unerhörten Wechsel erfüllt und verbrauchen sich die Stilmerkmale mit einer solchen Geschwindigkeit, daß der Eindruck eines unaufhaltsamen Chaos entstehen mag. Möge er es: wir sind sicher, daß dieses Chaos einen tanzenden Stern gebären wird.

* * *

Auch ein sehr gedrängter Überblick über den Gang der Entwicklung mag am Platz sein. Die Franzosen gehen, mit dem natürlichen Vorsprung ihrer Malerei im 19. Jahrhundert, auch hier voran, mindestens bis zum Beginn des Weltkrieges. Cézannes erste revolutionäre Taten fallen in die 60er, seine farbige Raumsynthese in die 80er Jahre; gleichzeitig fand Seurat (ausgeprägt schon 1886) die neue Tektonik seines Bildaufbaues. An Cézanne knüpfen zuerst die Kompromißler an, die aus seiner großen Kunst eine farbige Dekoration weben: Gauguin und die Gruppe Bonnard-Vuillard-Roussel. Erst nach 1900 findet Matisse zugleich mit der zahmeren Geschmackskunst der „Fauves“, eine neue Form aus Cézannescher Farbe, sein absolutes Flächensystem; und zugleich ersteht neben ihm Picasso, zunächst mit der sozial gefärbten Lyrik seiner „Blauen Periode“, und Derains farbige Anfänge. Nach 1906 bildet sich dann, im Verlauf einiger Jahre, durch die gemeinsamen Anstrengungen von Picasso und Braque, der Kubismus, dem sich mit immer steigender Intensität Léger, Juan Gris, Gleizes u. a. zuwenden. Um 1911 steht der reine Kubismus auf seiner Höhe; dann wendet er sich zu flächenhaften Ausdeutungen und, um die Mitte der Kriegsjahre, zu Konstruktionsproblemen (Léger, Archipenko), denen, nicht ebenso leicht erkennbar als gleicher Gesinnung, auf dem rechten Flügel die Rückkehr zum Neuklassizismus unter Führung von Derain antwortet. Die ganze französische Entwicklung — der sich als Nebenströme die Jungtschechen, Spanier, die Italiener des Futurismus und der neuklassizistischen Valori plastici angliedern — geht an jeder seelischen Deutung und Ausdruckskunst vorbei auf Formprobleme.

Die Bahnbrecher des Nordens erstehen freilich zu gleicher Zeit wie die der Franzosen; aber sie sind unvergleichlich isolierter. Van Goghs gewaltiges Ringen fällt noch in die letzten 80er Jahre, ebenso wie die erstmaligen (verworfenen) Fassungen der Visionen von Munch, denen er dann von 1890 an die endgültige Form verleiht. In dieselben Jahre fällt der Beginn von Hodlers Selbstbefreiung, die mit der „Nacht“ und den „Enttäuschten anhebt; Josephsons geistige Erkrankung (1888), die sein visionäres Schaffen

auslöst; Ensors wilde Phantasien, die mit den Maskenbildern von 1885 einsetzen. Und in demselben Zusammenhang steht die Erhebung des Kunstgewerbes um 1895, vor allem in dem Kreis der Münchner Werkstätten: sie ist als ethische Parallelerscheinung von mehr sozialer Prägung zu der Tat jener Einsamen zu erklären.

Um 1900 aber ist eine Ebbe in der nordischen Entwicklung eingetreten; der dekorative „Jugendstil", gefällige und gesellschaftsfähige Banalisierung der großen Ideen, scheint zu triumphieren. Dann erst erheben sich, um 1905, die eigentlich deutschen Formfinder: Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff in der Dresdner „Brücke" vereint; ihnen zeitweise angeschlossen Nolde; ganz einsam stehend in Wien Kokoschka. Sie bilden die eigentliche Kerntruppe der deutschen Ausdruckskunst, von Munch, van Gogh, Matisse ausgehend. Fünf Jahre später entsteht in München die zweite Kristallisation: die der Farbenromantiker um Kandinsky und Marc; und in der Folge während der Kriegsjahre schließt sich daran die Gruppe der reinen Farbenabstraktion und der „Sturm"-Künstler. Ein wenig Verwandschaft, wenn auch loser Art, haben mit ihnen die Rheinländer, die unter dem Zeichen der Pariser Schule und vor allem Matisses arbeiten: Nauen, Levy, Moll, Purrmann und der geistig Bedeutendste: Hans Bolz. Hier wird das Dekorative und der Farbengeschmack auf deutsche Art geprägt.

Seit den letzten Kriegsjahren wandelt sich nun abermals das Bild. Die Russen, die seit Kandinsky (in München) und Chagall (in Paris) um 1911 tatkräftig in die europäische Entwicklung eingriffen, in Archipenko den unabhängigsten Bildhauer, in L. Segall den Maler östlicher Schwermut hervorgebracht hatten: sie übernahmen nun auch mit dem „Konstruktivismus" Tatlins und Lissitzkys die Führung zum Radikalismus. In ganz Europa begann sich eine Neigung zur Tektonik des Bildes und Angleichung an die Architektur auszubreiten; in Italien als Auferweckung von Perspektive und Körperplastik bei den Valori plastici; lyrisch bei den jungen Tschechen; rein konstruktiv-materiell bei Russen, Ungarn, Holländern; hier geht die Abstraktion ganz ins Ingenieurmäßig-Aufrißhafte und Maschinenartige über (Tatlin, Peri, Lissitzky, Moholy-Nagy). Am vielgestaltigsten äußert sie sich aber wiederum in Deutschland. Hier erwächst ein konstruktiver Neuklassizismus von logischer Schönheit bei Schlemmer und Baumeister; Materialmalerei, tektonisches Spiel bei Schwitters, Max Ernst, Hausmann; Verismus ganz besonderer Art bei der starken Gruppe um G. Grosz und Dix.



O. Coubine.

Konſtruktivismus

Von ERNST KÁLLAI | Mit zehn Abbildungen auf fünf Tafeln und einer Abbildung im Text

Die moderne Kunſt hat zwei radikale Verſuche unternommen, ſich aus der Enge des individualiſtiſchen Lebensgefühls herauszuwinden. Der Expreſſionismus verſuchte es mit der Schrankenloſigkeit reiner Gefühlsmomente und Viſionen. Der Konſtruktivismus mit dem Willen zur äußerſten Sachlichkeit, Ökonomie und bewußter Präziſion.

Der Expreſſionismus ſuchte und fand Anregungen in der Kunſt barocker Ekſtatiker, exotiſcher und primitiver Kultbauten und Kultfiguren.

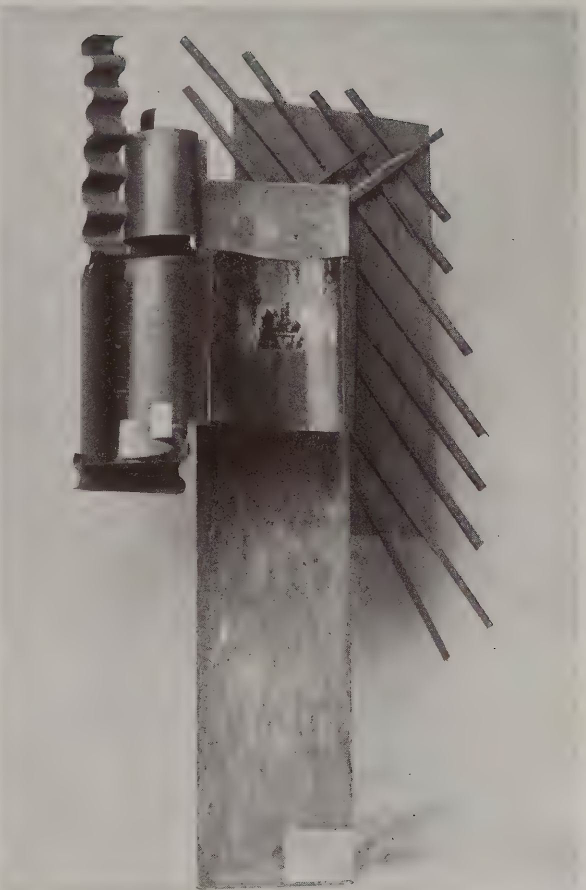
Der Konſtruktivismus hingegen iſt die äſthetiſche Paraphraſe zur techniſch-nützlichen, intellektuell exakten Organiſations- und Produktionsmethode unſerer modernen Ziviliſation und Wiſſenſchaft. Die letzte Folgerung aus dem Kubismus eines Picaſſo, Léger und Gleizes.

Gewiß hat auch der Konſtruktivismus Formen größter Komplexivität und Inhaltsſchwere. Doch ſeine eigentlichſte Vitalität gedeiht in einer hermetiſchen Abgeſchloſſenheit vom urſächlich Zwangsläufigen, triebhaft Unbewußten. Dieſe pſychologiſch größtmögliche Ausſchaltung des Imponderablen und Schickſalshaften ermöglicht Energie, geradlinige Sicherheit, Diſziplin und Bewegungsfreude der konſtruktiviſtiſchen Form, die ſo eindringlich verſchieden ſind von dem dämmernden oder ſtammelnden Ungefähr der Gefühlsſeligkeit im Expreſſionismus.

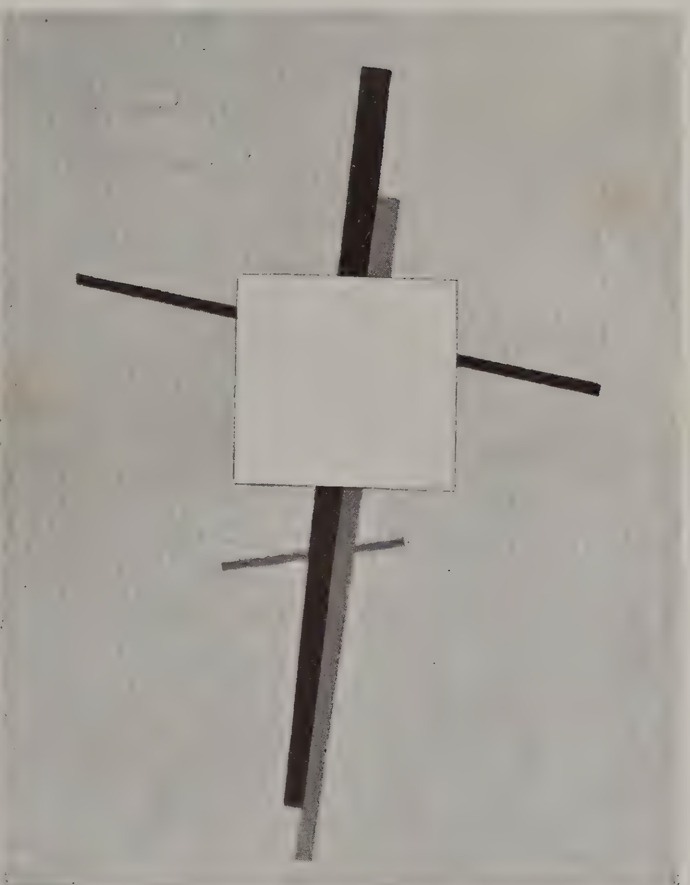
* * *

Zwei Länder haben zeitlich und logiſch die Initiative zum Konſtruktivismus ergriffen: Holland und Rußland.

Holländiſche Nüchternheit und peinliche Korrektheit gehörten dazu, um die Forderung nach ſachlicher Präziſion und Ökonomie in den Händen der Stijl-Leute (Doesburg, Mondrian, Huszár, Vantongerloo, Oud, C. van Eeſteren) zum Kult der jeden einſeitigen Überſchwang durch adäquate Gegenkräfte ausgleichenden Statik und ihrer reinſten Verkörperungen, des Quadrats und des Würfels werden zu laſſen. Mondrian und Doesburg haben dieſe geometriſchen Elemente zum Mittelpunkt eines feinſinnigen und originellen kunſtphiloſophiſchen Syſtems gemacht. Ihre kritiſche Unterſuchung der Geſtaltungselemente und -mittel führte ſie dazu, in der quadratiſchen Fläche und im kubiſchen Raum bzw. Körper eine Art objektiv notwendiger Stilkategorien zu erblicken, jenſeits aller ſubjektiv willkürlichen Umdeutungsmöglichkeit. Sicher haben ſie und die ihnen geiſtesverwandten Plaſtiker, Architekten, Innenarchitekten durch das Zurückgehen auf elementare Vorausſetzungen des Geſtaltens und durch das ſtrenge Feſthalten an den ſich hieraus ergebenden engen Stilgrenzen, die Kunſt von einer ganzen Reihe grober Fehlerquellen gereinigt. Die ſachlich-kritiſche Stellung der reinen und praktiſchen Vernunft zu jeder Überſtrömung des Sentimentalen oder pathetiſch Verſtiegenen bewahrt ſie vor ſinnloſen Aufbauſchungen, ornamentalen Verunreinigungen der Form. Es gibt Einfamilienhäuſer und große Blockgeſtaltungen von Oud, die gerade durch ihren peinlich genauen vorſichtigen Rationalismus erfriſchende Oaſen ſind inmitten akademiſcher Öde und kitſchiger Revolutionsphantaſtik heutiger Architektur. Bilder, beſonders die von Mondrian, haben eine blendende Klarheit und Einfachheit der Haltung So gerne man aber auch die praktiſche Arbeit der Stijl-Gruppe anerkennen mag, ſo grotesk wirkt der Dogmatismus, mit dem ſie ihre Lehre gegen konſtruktiviſtiſche Beſtrebungen anderer Art ins Feld führen. Praxis und Theorie der Stijl-Leute ſind bei aller Tendenz zum Nichts-als-Objektiven eben doch nur Tendenzen dahin, aber nicht



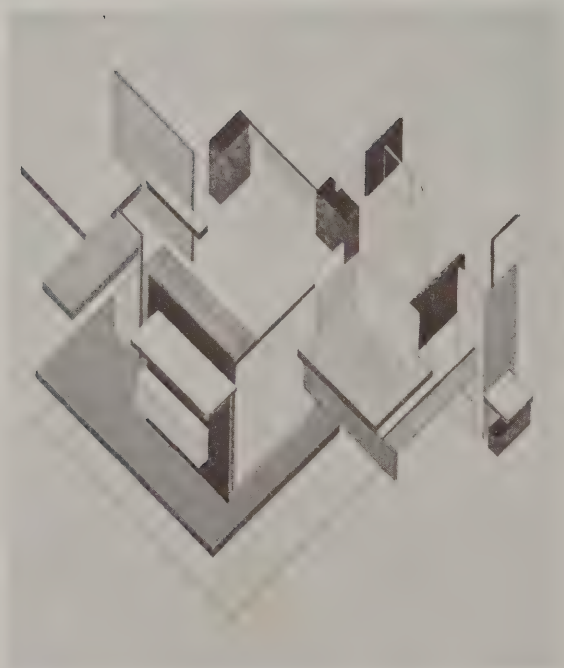
Tatlin. Konterrelief.



K. Malewitsch. Suprematismus. 1920.



P. Mondrian. Bild. 1924.



Théo van Doesburg und C. van Eesteren.
Entwurf zu einem Wohnhaus.

das Objektive ſelbſt. Und als ſolche Tendenzen ſind ſie durch eine, allerdings erweiterte, national und ſozialhiſtoriſch gefeſtigte Subjektivität bedingt. Durch die beſonderen Vorausſetzungen des holländiſch-bürgerlichen Kulturkreiſes. Die Leiſtung des Stijl iſt holländiſche Tradition in reinſter Innenzucht. Es genügt, den Rhythmus in der Gliederung ihrer Wohnhäuſer und Malflächen, dieſes ruhige, klare, reinliche Verbleiben aller Teile im Geſamtrahmen mit den alten Bildern holländiſcher Innenräume und Höfe, etwa von Pieter de Hooch, zu vergleichen. Dieſe Tradition innerhalb ihrer natürlichen Grenze iſt beachtenswert, wenn nicht beneidenswert. Doch aus ihr ein Maß zur Beurteilung ruſſiſcher oder deutſcher und ungariſcher Arbeiten machen zu wollen, iſt verfehlt, trotzdem auch dieſe Arbeiten auf der Grundlage der angeſtrebten äußerſten Sachlichkeit, Ökonomie und Präziſion ſtehen. Der Konſtruktivismus kann ſich eben genau ſo wenig über die beſtehenden fundamentalen Unterſchiede der Raſſe und ihrer geiſtigen Tradition hinwegſetzen, wie ſonſt eine Kunſtrichtung.

Auch der Suprematiſt Malewitſch gelangte (1913—14) zum Quadrat, das gleichzeitig als letzte formale und gleichmäßig farbige Einheit gelten ſollte. Während jedoch die Holländer die durch den Rückzug auf das Viereck erreichte Form- und Farbenſtatik in der Fläche für das A und O aller Malerei erklärten, war für den Ruſſen das reine Farbenquadrat nur Mittel zum Zweck einer ganz hemmungslos ſich verausgabenden Dynamik. Die Fläche des Quadrats bei den Holländern iſt konſtitutiv-konſtruktiv begrenzt von ihren vier Seiten. Sie iſt als realer Bildflächenraum unentrinnbar eingeſpannt in dieſen engen Rahmen, der ihre ſämtlichen Funktionen, ihr ganzes Wirkungsfeld innerer Spannungen effektiv zu beſtimmen hat. Nicht ſo das Quadrat Malewitſchs. Sein erſtes Erſcheinen iſt allerdings das der tabula rasa. Ein innerlich ungegliedertes, gleichmäßig farbiges, glatt geſtrichenes Viereck. Doch eben dieſe glatte, unbeformte Fläche erwies ſich ſpäter als Bühne zum Schauſpiel der einfachſten aber raffinierteſten Illuſion. Die vier Seiten des ſuprematiſtiſchen Bildes wirken nämlich keineswegs als Spannungsträger der Fläche, in deren realer Ebene ſie liegen. Sie umrahmen lediglich die Sicht auf einen willkürlich begrenzten Teil der fiktiv grenzenloſen Fläche, die ſich jenſeits der Bildgrenze erſtreckt. Auf und nicht in dieſer Fläche läßt der Suprematiſt ſeine Vierecke zu Stäben wachſen, ſich aneinander reihen, ſtoßen, ſich kreuzen, überſchneiden, zu Diagonalen und Bogen ſpannen. Gewiß ſind dieſe Formen alle von einem ſtrengen Größen- und Lageverhältnis zu der Grundfläche des Bildes beſtimmt. Sie ſind aber keine ſtruktiven Beſtandteile dieſer Fläche, ſondern Streuungen und Splitterungen, mit einer herrlichen Prägnanz und verſchwenderiſchen Fülle von Wendungen der Rhythmik.

Die Zweiheit zwiſchen Bildebene und Malfläche iſt ſo ſcharf, daß die ſich überſchneidenden Formen den Schein erregen, als lägen ſie in einer ſchwindelnden räumlichen Tiefe, auf dem Grunde eines vertikalen oder diagonalen Tiefenblickes. Oder als ſchwebten ſie zwiſchen Himmel und Erde in einer weltenräumlichen Leere. Selbſt die hier abgebildete, verhältnismäßig ſehr maßvolle, ſpätere Arbeit Malewitſchs zeigt, wie weitgeſpannt und überſchwänglich das ſchöpferiſche Erlebnis dieſer Kunſt iſt. In dynamiſch heftigeren und formal mehrgeſtaltigen Werken fühlt man noch deutlicher, daß der Suprematismus dieſelbe anarchiſch ſich auflehnende ruſſiſche Schrankenloſigkeit des Lebensgefühls beſaß, wie Kandinſky in ſeiner abſoluten Malerei, deſſen Farbenlehre und Farbenpraxis dem ſuprematiſtiſchen Farbenquadrat zeitlich wie logiſch vorausging. Doch eben auf dieſer verwandten Grundlage des Lebensgefühls zeigt ſich die Ökonomie, Präziſion und Bewußtſeinsdiſziplin der Arbeiten von Malewitſch. Dasſelbe gilt auch von ſeinen engeren Weggenoſſen, wie Udaltzowa, Popowa, Kljun und auch von Rodtſchenko, der aus geometriſch exakten Linien Beiſpiele freieſter Rhythmik zu geſtalten wußte.

Die als Flächenraum ſtrukturloſe ſuprematiſtiſche Bildebene iſt noch in einer Hinſicht grundverſchieden von der quadratiſchen Fläche der Holländer. Ihre ſtoffliche Zuſammen-

ſeßung tritt nicht als unweſentlicher Faktor hinter ein gleichmäßig geglättetes Antliß zurück. Dieſe Zuſammenſeßung kommt vielmehr als weſentlich mitbeſtimmender Träger der Bildwirkung zutage. Sie iſt ein präziſe organiſiertes Syſtem von den verſchiedenen Graden der Dichte des Stoffes und ſeinen ſonſtigen optiſchen und taktilen Werten (glatt gegen körnig und porös, hart gegen weich, ſtumpf gegen glänzend uſw.). Dazu tritt neben der Farbe die Verwendung von Metall, Glas, Graphit, Beton, Holz uſw. Es iſt klar, daß dieſe neuen ſtofflichen Mittel auch die Geſtaltung der Form entſcheidend beeinfluſſen. Abgeſehen davon, führt die ſuprematiſtiſche Faktur ein von der formalen und flächenräumlichen Gliederung unabhängig wirkendes eigenes Leben. Sie hat einen beſonders eindringlichen Zug reiner Materialſpannungen, Vibrationen, die ſich organiſch zu neuen materialtechniſchen Behandlungen ganzer Wandflächen erweitern laſſen. Die Arbeiten von Pevsner, Altmann, Liſſißky, Drewin u. a. erſchließen damit ein Gebiet unbegrenzter Möglichkeiten.

Formal boten die ſuprematiſtiſchen Geſtaltungselemente zwei Wege der weiteren Entwicklung. Der eine Weg war, ihr zerſplittertes Spiel zu einer neuen fiktiven Gegenſtändlichkeit zu ſammeln. Dieſe Entwicklung führt über Klucſiß zu Liſſißky, deſſen Werk hier bereits in einem beſonderen Aufſaß erörtert worden iſt. Der andere Weg beſtand darin, die Wirkung des Überſchneidens und der Kreuzungen durch transparente Formen und dadurch ermöglichte Farbenbrechungen zu bereichern. Dies war die Löſung des Ungarn Moholy-Nagy (ſ. den Aufſaß über ihn).

Der Suprematismus und die fiktiv gegenſtändlichen Bilder Liſſißkys benußen die Fläche zu einer neuartigen, raffinierten Vortäuſchung räumlicher Tiefe. Ähnliche Abſichten laſſen ſich bei Péri feſtſtellen, der im zweifachen Sinne Perſönliches und Eigenartiges brachte. Einmal dadurch, daß er die als verſchiedene räumliche Tiefen wirkenden Flächengliederungen zu einer ſtruktiven Einheit zuſammenfaßte und die Bildfläche nicht als paſſiven Schauplaß formaler Kräfteſpiele, ſondern als eigenmächtige Aktivität behandelte. Dieſe Aktivität ließ ſich nicht auf dem ſchematiſchen viereckigen Plan des Tafelbildes unterbringen. Ob mehr ſtatiſcher oder dynamiſcher Art, ſtoßen die Glieder der Raumkonſtruktionen Péris mit allen Ecken und Enden in das offene Feld ihrer Umgebung vor. Sie wirken äußerſt ſchwer gedrängt, kraftvoll und aggreſſiv, was auch durch die Beſchränkung ihrer Töne auf ein rauhes Grau, Schwarz und Braun, neuerdings auch auf ein lebhaftes Rot bedingt iſt. Ihre eigentliche Geltung iſt an monumentale Größenmaße gebunden. Sie ſchreien förmlich nach gewaltigen Mauern und rieſigen Maſſenverſammlungen, um die Wucht ihrer Aktivität reſtlos ausladen zu können.

Péris Raumkonſtruktionen verwandt, doch ihre Anregungen ſelbſtändig weiter entfaltend, ſind die Arbeiten des jungen Tinzmann. Räumliche Tendenzen finden ſich auch bei den Ungarn Bortnyik, Molnár und Forbát, jedoch vereint mit realen Betonungen der Bildfläche. Burchartz, der ſchon eine Stijl-Periode des Quadratiſchen hinter ſich hat, durchbricht die ſtarre Wand der Fläche mit Konſtruktionen geometriſcher Elementarkörper. Der von Stijl kultivierte ſtrenge Kanon der ſtatiſchen Geſtaltung mit Flächen in der Fläche bedeutet überhaupt eine Beſchränkung, der ſelbſt deutſche Gefügigkeit ſich nur ſchwer unterwerfen kann. Peter Röhl, von dem man auf der vorjährigen Großen Berliner Kunſtausſtellung ſehr ſchöne Bilder in Stijl-Manier ſehen konnte, gibt ſein Eigenſtes in gewagt ausbalancierten Linearkonſtruktionen auf weißer, ſtrukturloſer Fläche. Walter Kampmann verquickt die ſcharfe zeichneriſche Prägnanz ſeiner Konſtruktionen oft mit idealiſtiſchem Stiliſieren und literariſchen Motiven, was nach beiden Seiten hin bedenkliche Folgen hat. Doch er bringt es auch zu Arbeiten von einer launenvollen, mitunter preziöſen Pointierung feiner Material- und Formklänge. Seine Reliefs ſtehen auf einem vielumſtrittenen Boden konſtruktiviſtiſcher Geſtaltungsprobleme, die beſonders in Rußland zu bedeutungsvollen Auseinanderſeßungen führten.

Liſſitzky und Ehrenburg gaben ihrer 1922 in Berlin erſchienenen internationalen Kunſtzeitſchrift den Namen Gegenſtand: „Damit iſt unſer Drängen zum Realismus, zum Gewicht, zum Umfang, zur Erde hin gegeben.“ — Und weiter: „Der Gegenſtand wird für die konſtruktive Kunſt eintreten, deren Aufgabe nicht etwa iſt, das Leben zu ſchmücken, ſondern zu organiſieren.“

Ein anderes ruſſiſches Kunſtbekenntnis aus 1920, von Pevsner und dem Plaſtiker Gabo, nannte ſich Realiſtiſches Manifeſt.

Dieſe Äußerungen bezeichnen zur Genüge, welcher Art die pſychologiſchen und ideologiſchen Motive waren, die viele ruſſiſche Konſtruktiviſten (die Gruppen Unovis und Obmochu) zur Preisgabe der Malerei bewegten und ſie nach modernen induſtrietechniſchen Stoffen, Eiſen, Glas, Beton uſw. greifen ließ. Die Malerei ſchien unrettbar dem Illuſionismus, Subjektivismus und der fruchtloſen Äſthetik verfallen zu ſein. Der Konſtruktivismus aber drängte zur Teilnahme an der ſachlichen, wirklichen Organiſierung des Lebens. Darum ſollten hinfort reale Gegenſtände geſchaffen werden. Gebilde, die von dem weichlichen Schlinggewächs ſentimentaler Pſychologismen befreit daſtehen konnten.

Mit einem Vorbehalt jedoch. — „Man möge aber nicht glauben, daß wir unter Gegenſtänden ausdrücklich Gebrauchsgegenſtände verſtehen . . . Jedes organiſierte Werk, ſei es nun eine Dichtung, ein Haus, ein Gemälde, iſt ein zweckmäßiger Gegenſtand ...“ uſw. (Gegenſtand Nr. 1—2). Man flüchtete alſo vor der alten Äſthetik, die man als nur ſchmückend, nicht aber organiſierend befand, begeiſterte ſich an dem Gedanken einer, das reale Leben organiſierenden Kunſt — und ſtürzte in die Arme einer neuen Äſthetik, indem man vorſichtig zugab, nicht mit Ingenieuren konkurrieren zu wollen. Natürlich iſt alles, was der Konſtruktivismus hervorbrachte, insbeſondere aber das Werk der Gruppen Unovis und Obmochu Sachlichkeit und Organiſation höchſten Grades im Vergleich mit dem Expreſſionismus. Doch wie hätte dieſe Sachlichkeit eine Gegenüberſtellung mit der Welt des Wiſſenſchaftlers und Technikers ertragen können? Sie mußte notwendigerweiſe an ihrem inneren Widerſpruch zwiſchen Äſthetik und Utilitarismus zu Fall kommen, der allein durch den romantiſchen Nebel der begeiſterten Anfänge verdeckt wurde. Die Ruſſen ſchwärmten von Gegenſtänden und Realitäten. Sie waren von dem Fanatismus eines neuen, ſcheinbar unerhört kühnen und einleuchtenden Baugedankens beſeſſen. Sie machten Konſtruktionen aus Induſtrieſtoffen, von größter formaler Ökonomie, intereſſanteſter Statik und, teilweiſe, räumlicher Struktur. Unleugbar taſtete ſich hier eine neue Einheit der Raum-, Stoff- und Formempfindung ins Leben. Doch es geht zu weit, wenn man dieſen „Gegenſtänden“ mehr Bedeutung zumißt, als die, Ausdruck einer romantiſchen Sehnſucht nach Architektur zu ſein. Die meiſten waren nur allzu deutliche Erinnerungen an nutzleiſtende techniſche Erzeugniſſe, ohne das entſcheidende Moment tatſächlicher Nützlichkeit aufweiſen zu können. Die erſtrebte Gegenſtändlichkeit enthüllte ſich als pure Fiktion, und ſo mancher von ihren „Konſtrukteuren“ treibt heute gewöhnliche Handwerkerarbeit. Was nicht allein den beſonderen ſchwierigen Wirtſchaftsverhältniſſen Räterußlands zuzuſchreiben iſt, ſondern vor allem der unausbleiblichen Götterdämmerung intellektueller Fiktionen.

Die mitorganiſierende Arbeit des Konſtruktivismus am realen Geſellſchaftsleben hat äußerſt gefährliche romantiſche Klippen. Zwei Konſequenzen ergeben ſich:

Entweder man will tatſächlich dieſe praktiſche Arbeit — dann aber heißt es, die ganze Äſthetik und mit ihr auch die konſtruktiviſtiſche liegen zu laſſen und lediglich von den utilitaren Forderungen des beſonderen Zwecks heraus: ökonomiſch, ſachlich und präziſe zu konſtruieren. Bauentwürfe von Oud, Hilberſeimer, Péri, Mies van der Rohe u. a. können als Beiſpiel gelten. Nicht zu vergeſſen natürlich das engere Gebiet des Ingenieurbaues.

Die zweite Konſequenz: Man will freie Kunſt treiben. Dann hat man zu wiſſen, wo die Grenzen des nur künſtleriſch Zweckmäßigen liegen, die nicht zu übertreten

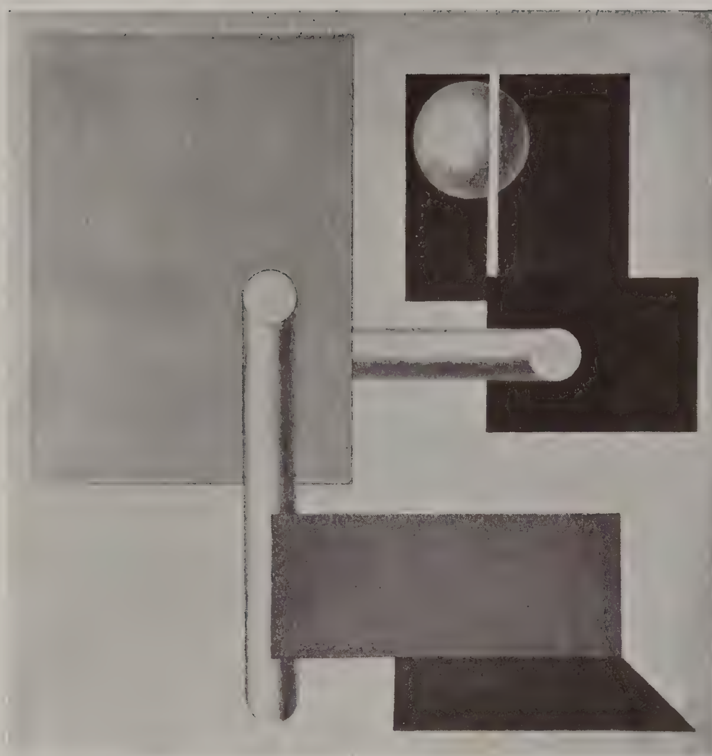
ſind, weder Ideologien noch Forderungen der Nützlichkeit zuliebe. Was beileibe noch kein l'art pour l'art zu ſein braucht.

Der Konſtruktivismus hat auch plaſtiſche Arbeiten dieſer Konſequenz aufzuweiſen. Reliefs und Konterreliefs von Tatlin aus Holz, Eiſen, Beton, mit noch deutlicher Anlehnung an den Kubismus; Metall- und Glasplaſtiken mit intereſſanten Materialſpannungen, Organiſierungen des real phyſiſchen Raumes von Stenberg, Medunetzky, Rodtſchenko, Liſſitzky, Moholy-Nagy und vor allem von Gabo.

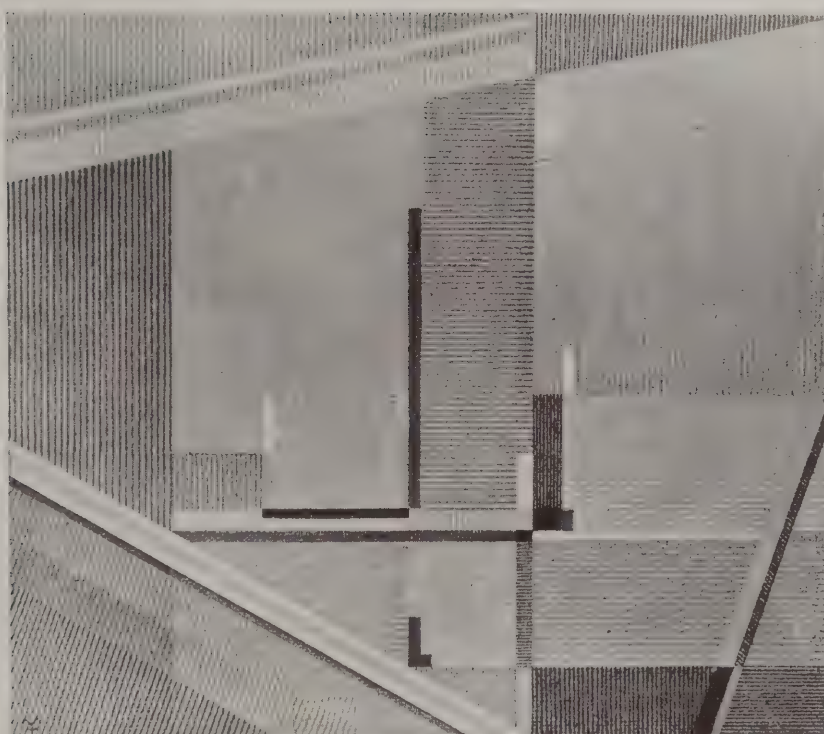
Gabo betrat dieſen Weg bereits 1916 mit einem Kopf aus Eiſen, der nicht Geſtaltung der Maſſe, ſondern Geſtaltung des von den Wänden des Kopfes umſchloſſenen Raumes war. Ein Syſtem von ſich kreuzenden ebenen und gebogenen Flächen erzeugte die verſchiedenen Fächer und Spannungen des Raumgebildes. Schon dieſes abſtrakte Raumgebilde, bei dem der Kopf nur die Rolle eines äußerlichen Trägers ſpielte, war von einer lebhaften Rhythmik ſeiner Gliederungen erfüllt. Ein Glasplaſtik-Modell befreite dieſe bewegten Rhythmen zur tänzeriſchen, ſprunghaften Losgelöſtheit von jeglichen gegenſtändlichen Hemmungen. Hier war durch das vorläufig allerdings noch illuſioniſtiſche Bewegungsmoment und mit Hilfe der durchſichtigen Dünne des Materials eine vollkommene Identität von Raum und Körper erzielt. Eine radikale Entlaſtung der Form von den gewohnten Empfindungen der phyſikaliſchen oder phyſiologiſchen Maſſigkeit und Schwere. Als nächſter Schritt war die Notwendigkeit gegeben, Raum und Körper, d. h. geformten ſtruktiven Raum zur reinen Funktion der wirklichen Bewegung werden zu laſſen. Um dies zu ermöglichen, mußten jene materiellen Körperteile, deren Bewegungsbahn das Raumgebilde zu umſchreiben, durchdringen und ſtruktiv zu beſtimmen hatte, als Körper möglichſt in dem Geſichtsfeld zurücktreten. Dieſe Notwendigkeit erfordert wieder genau berechnete Mechanismen, die verborgen liegen müſſen. Denn es gilt, die reine Bewegung erſcheinen zu laſſen, eine kinetiſche Empfindung ſolcher Immaterialität zu erzeugen, die auch das biegſamſte und durchſichtigſte Raumgebilde erleben läßt. Nur dann iſt die fundamentale Identität von Raum, Körper und Bewegung, von plaſtiſcher Geſtalt und Zeit erreichbar. Ein in den möglichen Intenſitäten und Differenzierungen noch ungeahnter Reichtum bewußter Impulſe kann auf dieſe Weiſe unſer Raum- und Zeitgefühl durchſtrömen und unſer ganzes Lebensempfinden in einen Strom höchſter Aktivität leiten. Seit dem erſten, ganz einfachen Modell einer kinetiſchen Konſtruktion, das auf der Berliner ruſſiſchen Ausſtellung zu ſehen war, hat Gabo eine Reihe komplizierterer Konſtruktionen ausgeführt, die, zum Teil Brunnen, die verſchiedenſten Stoffe und Bewegungen zur Geſtaltung des kinetiſchen Raumkörpers heranziehen.

Ähnliche kunſtphiloſophiſche Perſpektiven wie bei den kinetiſchen Konſtruktionen Gabos ergeben ſich aus dem abſtrakten Filmſpiel Viking Eggelings (Entwurf 1919), das der Künſtler als horizontal-vertikal Orcheſter bezeichnet hat. Dieſe Benennung gibt zwei Grundzüge der Arbeit an. Der Film iſt ein Kräfteſpiel polarer und analoger Beziehungen der Form, Proportion, Rhythmik, Zahl, Intenſität, Lage und des Zeitmaßes. Das Moment der Zeit, unmittelbar erlebt durch den räumlich-optiſchen Ablauf der Bewegung, ſetzt Verwandtſchaft mit der Muſik. Als dritter Grundzug muß die Analogie mit der Baukunſt erwähnt werden. Der ſtrenge horizontal-vertikale Aufbau, die äußerſte Ökonomie der Mittel haben architektoniſches Gepräge. Symphoniſche Sätze, Fugen in räumliche Erſcheinungen umgewandelt, architektoniſiert. Nicht als ſtarre Bewegungsloſigkeit, ſondern im unausgeſetzten Fluß ſich erhebender, ſenkender, dahineilender und gewellter linearer Lichtbahnen, geſteigert und gedämpft durch das wechſelvolle Spiel von Hell und Dunkel. Dieſe geſchwungene, pulſierende Organik des Films erinnert an klaſſiſch-barocke Vergangenheit. Das Neue der techniſchen Mittel dient als Ausdruck eines traditionell idealiſtiſchen Seelentums.

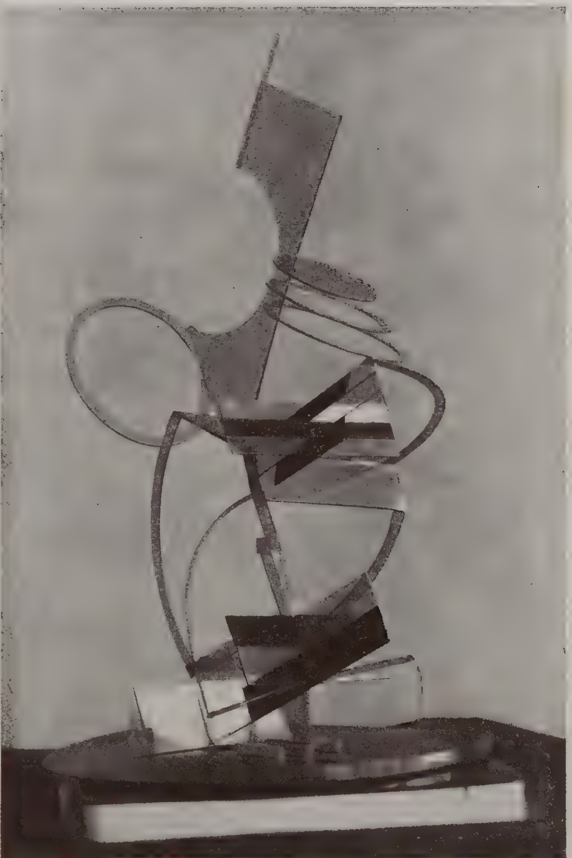
Eggelings Schüler und früherer Mitarbeiter Hans Richter, ſowie Werner Gräff haben Filme, die das von Eggeling formulierte Prinzip der Polarität, Analogie und



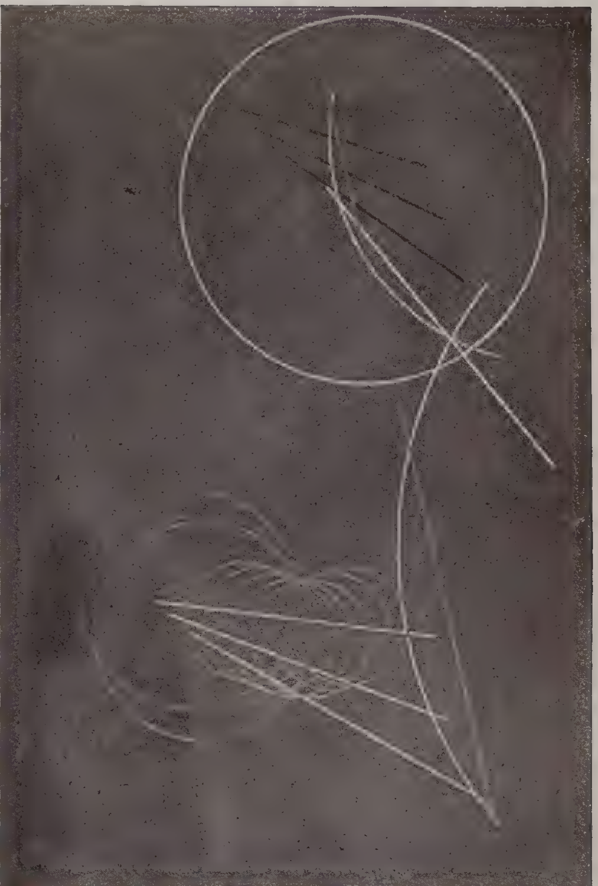
Max Burchartz. Bild.



Alfréd Forbát. Konstruktion. 1923.



N. Gabo. Modell eines Denkmals für den Platz des Observatoriums in St. Petersburg.



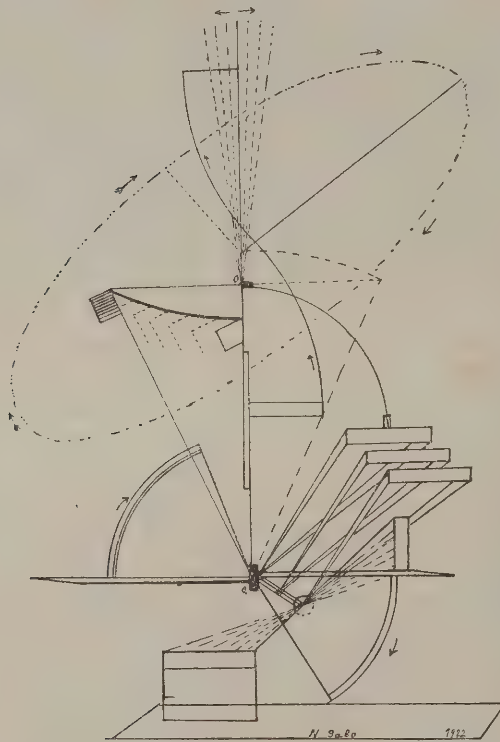
Rodtschenko. Konstruktion. 1920.

der gegenseitigen Durchdringung dieser beiden Beziehungen auf quadratisch gestattete Lichtbewegungen anwenden. Was sie bieten ist verfilmter Stijl, korrektes Vermeiden jeder Modulation, die das Prinzip der starren Trennung durchbrechen und jeder formalen Aktivität, die das Gleichgewicht des Horizontalen und Vertikalen aufheben könnte. Ob diese Enthaltsamkeit tatsächlich eine besondere Konzentration auf den Bewegungsvorgang bedeutet, wie das Richter behauptet, mag dahingestellt sein. Jedenfalls ist die doktrinäre Verpönung der Diagonale vorläufig ein empfindlicher Mangel eben an Kinetik.

Das Licht als neues Gestaltungsmittel, der bewußten, präzis und ökonomisch organisierenden Herrschaft des Künstlers unterworfen, hat auch in der Photographie zu überraschenden Ergebnissen geführt. Der Amerikaner Man Ray arbeitet ohne Kamera. Er setzt lichtempfindliche Platten oder Papiere dem Lichte aus, dessen Wirkungen er durch das Vorhalten verschiedener Stoffe und Gegenstände nach Belieben modifizieren, im reinsten Sinne des Wortes gestalten kann. Die Pracht der Gegensätze und Abtönungen von Hell und Dunkel, das prägnante und restlose Aufgehen des Lichtes in der Form sind hohe künstlerische Leistungen. Auch Moholy-Nagy hat erfolgreiche Versuche mit der Photographie ohne Kamera unternommen, bei denen das Licht mehr den Charakter einer Strahlung im Raume beibehielt.

Diese photographischen Arbeiten, der abstrakte Film, die kinetische Konstruktion und überhaupt das konstruktive Gestalten aus verschiedenen industrietechnischen Stoffen im realen Raume zeigen, wie weit und vielseitig das Gebiet ist, auf dem der Konstruktivismus nach neuen technischen und stilistischen Möglichkeiten des Schaffens sucht. Moholy-Nagy findet den Weg zur industriellen Herstellung von Qualitätsbildern auf Emaille. Lissitzky erzielt durch rein mechanische Handhabung drucktechnischer Mittel ganz eigenartige graphische Wirkungen. Er ist auch ein Meister prägnanter typographischer Gestaltungen, die lediglich durch Lage, Richtung und Größenordnung des Satzes wirken. Allerdings sind diese willkürlichen Eingriffe in die neutrale Satzordnung des Textes einer Gefahr ausgesetzt, der sie nicht selten auch unterliegen. Sie erschweren die Lesbarkeit der statisch oder dynamisch gegliederten eigenmächtigen Rhythmik zuliebe. Ähnliches ist auch über die Typographie von Moholy-Nagy, Burchartz, Peter Röhl, Kassák u. a. zu sagen. Überall derselbe Zwiespalt zwischen apriorischer Ästhetik und praktischer Zweckmäßigkeit. Wenn Konstruktivismus Sachlichkeit, größtmögliche Einfachheit und Präzision sein will, so muß seine Anwendung bei Zweckarbeiten im Vermeiden jeder formalistischen Verquickung bestehen und im formalen Betonen sich allein auf das Hervorheben des gegenständlich Wichtigen beschränken. Auch die Reklamegestaltung, die von vielen Konstruktivisten so eifrig betrieben wird, muß sich dieser Einschränkung fügen. Größere Freiheit bietet die Bühne, die in den Händen von Altmann, Exter, Meierhold, Kiesler u. a. interessante Gestaltungen fand. Allerdings sind hier vorlänfig nur theoretisch die äußersten Konsequenzen gezogen worden. Die grundsätzliche Neugestaltung der Bühne hängt von einer radikalen Veränderung des gesamten Theaters überhaupt ab. In dieser Richtung sind Lissitzkys Ideen und Konstruktionen in seiner F-Mappe und Moholy-Nagys Anregungen zu einer elektrischen und mechanischen Exzentrik der Bühne sehr bemerkenswert, die anstatt der heutigen Guckkastenbühne ein von allen Seiten her offenes und Schau bietendes Raumsystem vorsehen. Sie erfordern teils die vollkommene Ausschaltung des Menschen als Spielers, teils seine ganz neuartige Einordnung in das Gefüge der übrigen Bühnenfaktoren. Der letzte Gedanke scheint besonders fruchtbar zu sein, nicht nur für die Bühnengestaltung, sondern für den ganzen Konstruktivismus überhaupt. Es wird sich erweisen, daß der rein abstrakten Form der Kunst lediglich die Rolle zukommt, eine Komponente zu sein unter vielen zumindest gleichberechtigten. Gerade das Bedürfnis des heutigen Menschen nach Realem und Konkretem kann auf die Dauer nicht außer acht gelassen werden. Eine Kunst, die in das Gesamtgetriebe des Lebens aktiv eingreifen will, muß die

Polarität von Konkretem und Abſtraktem zu umſpannen wiſſen. Eine viel wichtigere, zukunftsreichere Tatſache als die Abſtraktion, iſt auf dem Arbeitsgebiet des Konſtruktivismus der Trieb, unausgeſetzt neue Materialmöglichkeiten zu erproben. Je mehr dieſe Verſuche das ganze ſtoffliche Gebiet erſchließen, auf dem ſich die ſoziale Exiſtenz des heutigen Menſchen aufbaut, um ſo tiefer und weſentlicher wird ihre Wirkung auf das menſchliche Empfindungsſyſtem ſein. Dieſes Ineinandergreifen der ſtofflichen und der Bewußtſeinsſphäre wird zwangsläufig den ihm entſprechenden Stil hervorrufen. Ob abſtrakt-gegenſtandslos oder konkret-darſtelleriſch, kann heute vollkommen gleichgültig ſein.

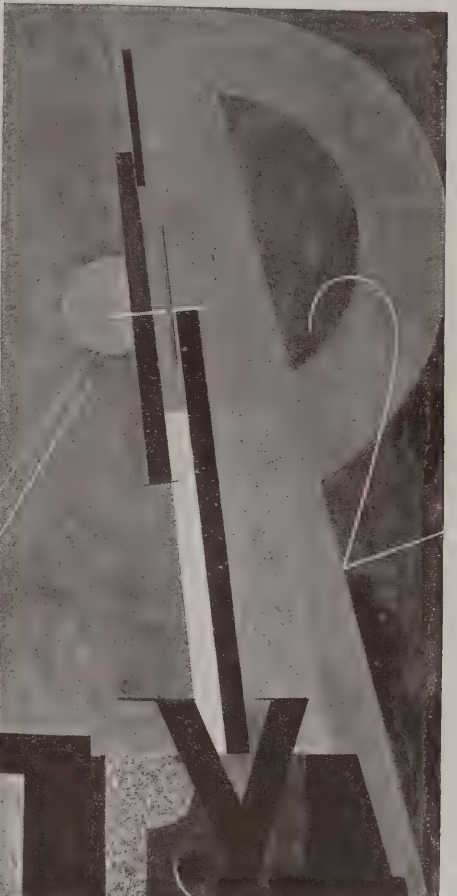


N. Gabo. Zeichnung zu einer kinetiſchen Konſtruktion.

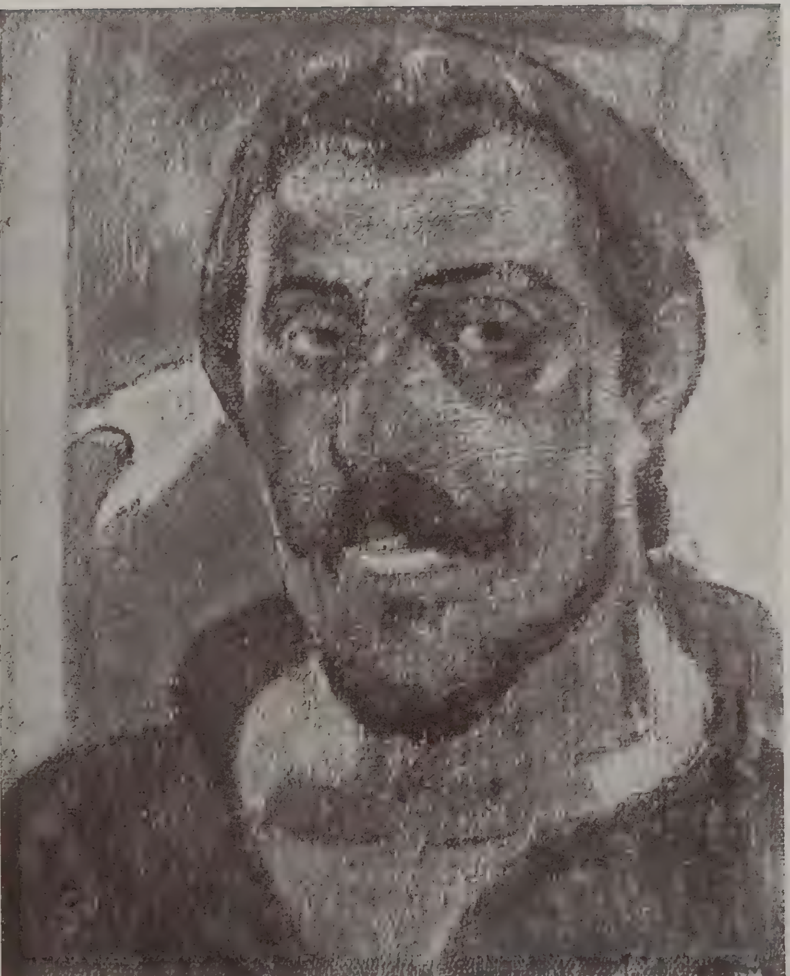
Es ſind nur die Richtungen der einzelnen Bewegungen — durch Pfeile — dargeſtellt. Das Ganze bewegt ſich im Kreis um die Achſe $O - O_1$. Die körperlichen Teile, von denen die Bewegungen ausgeführt werden, ſind auf der Zeichnung nicht angegeben.



Man Ray. Photographie. 1924.



Altmann. Polychromischer Gegenstand. 1922.



Selbstbildnis. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Schtschukin.



Ea haere ia oe. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Morosoff.

Paul Gauguin.

Die junge Kunst in den russischen Museen und Sammlungen

Von MAX OSBORN | Mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln[1]

Man mag als Politiker und Nationalökonom zu der bolschewistischen Revolution vom Herbst 1917 stehen, wie man will — der Kunstfreund hat unter allen Umständen festzustellen, daß diese gewaltigste und gründlichste aller Staatsumwälzungen im Bezirk der Künste nicht zerstört, sondern im Gegenteil Neues aufgebaut hat. Hier zeigte es sich, daß die ungeheure Bewegung sich nicht im Sozialen und Wirtschaftlichen erschöpfte, sondern daß die geistigen Interessen bei ihr als ebenbürtige Elemente des erhofften Umschmelzungsprozesses in Rechnung gestellt wurden. Die enge Verbindung, die seit einem Jahrhundert der revolutionäre Geist in Rußland mit der Intellektualität des Landes eingegangen war, hat das zuwege gebracht. Sie legte den Grund zu einer Erscheinung, die sich bei keiner einzigen der großen weltgeschichtlichen Revolutionen beobachten läßt.

Mit nicht geringem Staunen bemerkt der Fremde, der das neue Rußland bereist, daß alle Erzählungen von mutwilligen Vernichtungen oder Beschädigungen künstlerischer Denkmäler, die in Umlauf gekommen, sich als Legenden erweisen. Nicht einmal die Standbilder der Zaren und ihrer Getreuen haben die Volkswut allzu empfindlich gespürt. Wohl sind gelegentlich einige moderne Monumente entfernt worden. Am schlimmsten ist es dabei dem Denkmal Stolypins in Kiew ergangen, das von seinem Sockel gestürzt und an Ketten durch den Kreschtschatik, die berühmte Hauptstraße der Stadt, geschleift wurde. Stand- und Reiterbilder der letzten Selbstherrscher sind gleichfalls an verschiedenen Stellen entfernt worden. Darunter auch die Alexanders II. auf dem Kreml und Alexanders III. vor der Erlöserkirche in Moskau. Aber niemand wird behaupten, daß damit eigentlich künstlerische Werte zerschlagen wurden. Es war, wahrhaftig, kein Verlust. Die leeren Sockel, die auf diese Weise stehen blieben, erwecken vielmehr im Beschauer den ketzerischen Gedanken, ob nicht solche Operationen dem ästhetischen Eindruck moderner Denkmalsplätze und -straßen zugute kommen . . . .

Aber alle Fürstenbilder, die durch ihre Qualität oder auch nur durch ihre historische Bedeutung ein wenig höher standen, blieben verschont. Niemand vergriff sich daran. Nach wie vor sprengt Falconets Peter der Große in Petersburg am Ufer der Newa seinen Felsen hinan. Unversehrt steht ebenso das zweite Reiterbild des großen Peter von Rastrelli, das Paul I. vor das Ingenieurschloß setzen ließ, um dem Peter-Denkmal seiner Mutter Katharina II. ein Paroli zu bieten. Die große Katharina selbst wurde gleichfalls respektiert. Weder ihr Denkmal in Odessa, bei dem der Architekt Dmitrenko und der Bildhauer Popow die geschmackvolle Idee hatten, die Kaiserin aus einer Versammlung ihrer am Sockel angebrachten Generalliebhaber auftauchen zu lassen, noch das in Petersburg, für das Mikeschin und Opekuschin den Entwurf lieferten, hatten zu leiden. Sogar das bronzene Reiterbild Nikolaus I. in Petersburg, der doch zu Lebzeiten wahrlich eine Verkörperung autokratischen Zarentums gewesen, blieb unbehelligt; wahrscheinlich weil man dies tüchtige Werk des besonders als Pferdebildhauer geschätzten Baron Klodt respektierte. In Petersburg ließ man selbst das Reiterdenkmal Alexanders III., nahe dem Bahnhof, auf seinem Sockel, obschon diese plumpe und brutale Arbeit des

[1] Die hier mitgeteilten persönlichen Beobachtungen des Berliner Kunstschriftstellers konnten infolge Zeitmangels nicht die erwünschte illustrative Unterlage erhalten, so daß wir uns diesmal darauf beschränken, einige der schönsten und noch wenig bekannten Gauguin-Bilder aus den Moskauer Sammlungen zu reproduzieren, die im letzten Jahr auf unsere Veranlassung für den Gauguin-Band der „jungen Kunst“ aufgenommen worden sind. Wir hoffen aber im nächsten Band einen wichtigen Teil der anderen Moskauer Kunstschätze nachträglich veröffentlichen zu können.
Der Herausgeber.

sonst so begabten Paul Troubetzkoj allzuviel Rücksicht kaum verdiente. Vielleicht auch hat man es eben deswegen in Ruhe gelassen: weil es so unwirsch und hochmütig dreinschaut, und weil man dadurch willkommene Gelegenheit fand, die nicht sehr höfliche Inschrift daran anzubringen, die man heute dort liest, und die lautet: „Mein Vater und mein Sohn wurden vom Zorn des Volkes getötet. Ich selbst stehe hier weiter als Erinnerungsmal an die Zeit der Schande."

Auch von barbarischen und räuberischen Mißhandlungen der Zarengräber wurde gemunkelt. Es ist kein wahres Wort daran. Von den Sarkophagen der russischen Selbstherrschaft bis zu Peter dem Großen in der Archangelskij-Kathedrale zu Moskau, von den Ruhestätten ihrer Nachfolger seit dem Begründer des modernen Rußland in der Peter-Pauls-Kathedrale an der Newa ist nicht ein Bronzeornament der Beschläge gestohlen, nicht ein farbiger Stein ausgebrochen worden. Man störte die Schlafenden nicht. In den Museen schließlich macht man keine anderen Erfahrungen. Was wurde mir alles zugeraunt, als ich meine Fahrt gen Osten antrat! Die halbe Eremitage sei ausgeplündert. Kostbare Bilder habe man aus blöder Brutalität mit Degen und Messern durchstochen. Alles Schwindel. Es ist auch nicht das kleinste Werk verschwunden, weder in der Eremitage noch in der Tretjakow-Galerie zu Moskau noch an irgendeiner anderen Stelle. Wir sehen vielmehr daß, ganz im Gegenteil, das staatliche Museumswesen durch die besonderen Verhältnisse der Umstülpung aller Besitzverhältnisse einen merkwürdigen Aufschwung erfahren hat.

Ein bekannter deutscher Musiker und Orchesterdirigent, mit dem ich in Moskau zusammentraf, sagte mir: „Als bei uns in Deutschland nach dem Kriege das Geld ausging, schlief das Kunstleben ein — als in Rußland das Geld ausging, erwachte es zu ganz neuem Leben." Das ist ein bißchen lapidar formuliert, aber im wesentlichen stimmt es. Mit siegreicher Kraft marschierte die junge Kunst vor. Die Machthaber des neuen Staates öffneten ihr bereitwillig die Tore, nicht nur aus dem Gefühl einer allgemeinen Verwandtschaft von Radikalismus und Radikalismus, sondern weil man die Notwendigkeit einsah, der aufsteigenden Generation die Wege freizumachen. Das russische Theater von heute, das auf der einen Seite, in der Oper und namentlich in der nationalen Kunstübung des Balletts, die guten Überlieferungen ruhig weiterpflegt, stieß in breiter Front zu den Malern des jüngsten Aufgebots. Die Inszenierungen der Regisseure Meyerhold und Eisenstein sind nicht denkbar ohne die Versuche der Konstruktivisten. Das „Jüdische Kammertheater", in dem die moderne Art der entschlossenen Überleitung des Bühnenspiels in einen großen Bewegungsorganismus auf die Spitze getrieben wird, ist in allen dekorativen Zügen völlig auf die Kunst Chagalls gestellt, der eine ganze Schule für diese Dinge, das „Haus des jüdischen Theaters", begründet hat. Bei der kolossalen Allrussischen Ausstellung, die im letzten Spätsommer fertig wurde, in diesem Jahre aber sich eigentlich erst in vollendeter Gestalt zeigen wird, hat man beherzt die neue Architektur zu Worte kommen lassen. Die zweckgemäßen, charaktervollen Bauten, an denen Schtschustiew, Soltowski und andere Anteil haben, aus dem heimischen Holzmaterial aufgerichtet, die originellen, in primitiven gegenständlich-symbolischen Andeutungen gehaltenen, dekorativen Giebelfüllungen, die Alexandra Exter an verschiedenen Stellen, besonders an den weitausgedehnten landwirtschaftlichen Hauptgebäuden angebracht hat, die luftigen und exzentrischen, in asymmetrischen Neckereien schwelgenden Reklamepavillons, die an den breiten Alleen verstreut sind, ergeben Bilder von einer Lebendigkeit und einer zeitgemäßen Stempelung, wie man sie bisher auf keiner Ausstellung wagte. Die Formvorstellungen der neuesten Kunstbewegung haben hier ihre Eignung für solche Gelegenheiten schlagend erwiesen.

Es ist kein Zweifel, daß die systematisch und rücksichtslos durchgeführten Beschlagnahmungen bedeutenden Kunstgutes aus privatem Besitz überaus rauh in das persönliche Leben feinfühliger und verdienstvoller Menschen eingegriffen hat. Aber auch für die, denen auf solche Weise die Gegenstände ihrer innigsten Liebe und zärtlichsten Ob-



Paul Gauguin. Der Blumenſtrauß.



Paul Gauguin. Les Parao-Parao. Unterhaltung.

Moskau, Muſeum moderner Kunſt. Abt. Moroſoff.



Paul Gauguin. Pastorales Tahitiennes.



Paul Gauguin. Fatata te Mouà. Adossé à la Montagne.

Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Morosoff.

hut genommen wurden, muß die Erfahrung, wie mit diesen Kostbarkeiten verfahren worden ist, eine Tröstung und Genugtuung bedeuten. Der Staat hat sie in sorglichste Pflege genommen. Und was früher nur einem beschränkten Kreise zugänglich war, gehört nun wirklich der Allgemeinheit. Den bemerkenswertesten Zuwachs des staatlichen Kunstbesitzes bedeutet die Galerie des Großindustriellen Schtschukin in Moskau. Zwar sein Palais in der Malaja Grusinskaja war immer schon fast museumsmäßig angelegt und war auch früher zu manchen Zeiten an zwei Tagesstunden der Besichtigung geöffnet. Doch jetzt wird die Sammlung ganz wie ein Staatsmuseum verwaltet, besucht und für die Bildung weiter Volkskreise methodisch ausgenutzt. Es ist eine Kunststätte, die in ihrer Art ohne Beispiel dasteht. Bezeichnend für die politische Situation der Jahrzehnte vor dem Kriege ist es, daß dieser russische Kunstfreund fast ausschließlich französische Werke kaufte. Wenn man sich in der Epoche vorher noch lebhaft für deutsche Kunst interessiert hatte, wenn Tretjakow immerhin auf gut Glück einiges aus unserem Lande erwarb, wie mehrere Menzels, einen Achenbach und dergleichen, so hörte das nun auf. Zwei kleine und nicht besonders liebevoll ausgesuchte holländische Pastelle Liebermanns vertreten be Schtschukin ganz allein die deutsche Malerei. Dafür kann man in seiner Sammlung die französische Entwicklung vom Impressionismus bis zu Picasso so eingehend verfolgen wie in keiner Galerie der Welt, die Pariser eingeschlossen. Es ist erstaunlich, was er zusammenbrachte, mit welchem Geschmack er kaufte oder seinen Beratern gehorchte.

Im Treppenhause wird gleich eine Hauptnote angeschlagen: Matisse hat dafür drei große dekorative Bilder geliefert. Man sieht, daß die Arbeiten für diese Stelle gemalt sind. Es ist der kleine Zyklus, zu dem das in vielen deutschen Handbüchern wiedergegebene Bild des Reigens mit dem entfesselten Rhythmus der tanzend im Kreise springenden Figuren gehört. Auch einer der großen Säle der unvergleichlichen Flucht im ersten Stockwerk des Palais gehört ganz Matisse; die schönsten seiner großen Stillleben hängen hier. Die „Goldfische" desgleichen. Auch sonst ist der verständige Grundsatz durchgeführt, daß ganze Räume oder wenigstens Wände einzelnen Meistern gewidmet sind. Ein Saal heißt Cézanne. Dabei der „Mardi gras", Pierrot und Harlekin mit dem Hauptakkord Rot-Schwarz. Sodann ein Selbstporträt, eins der besten aus der späteren Zeit; eine Dame in Blau; ein Mann mit der Pfeife; ein blendendes Stillleben; eine tonige Landschaft von Aix, das saftig-breit gemalte Bild des Mont St.-Jean. Neben einem ganz frühen Blumenstück in dunkeln Farben glüht, sehr instruktiv, ein kleiner Courbet — Zusammenhänge werden klar, die man sonst wenig beachtete. Wie überhaupt in diesem Museum sich die Logik und organische Entfaltung der französischen Malerei des letzten Menschenalters überwältigend offenbart.

Ein Kabinett Henri Rousseau ist eine Entzückung für den Besucher. Da ist der Fluß mit der Brücke, über der ein Äroplan schwebt. Da ist das Urwald-Pferd, dem der Jaguar an die Kehle springt. Da ist „Der Dichter (Apollinaire) und die Muse". Im Speisezimmer des Schtschukin-Hauses dann eine ganze lange Wand Gauguin. Auch hier eine frühe Landschaft, noch aus der bretonischen Periode. Ein überwältigendes Selbstporträt (dessen Kopf den deutschen Betrachter seltsam an Corinth erinnert). Und eine ganze Folge von Gemälden aus der überseeischen Welt mit den braunen Frauen und der flammenden Lüsternheit der exotischen Blumen. Eine Querwand desselben Raumes trägt das unsichtbare Schild „van Gogh". Zwischen einer Fassung der Arlésienne, einem männlichen Porträt mit blauem Rock und einem in breiten Pinselhieben hingesetzten Waldgebüsch hängt das wenig bekannte Bild der Arena von Arles, ein merkwürdiges Stück, nicht auf den ersten Blick als ein van Gogh erkennbar.

Der anschließende lange Saal wird von Claude Monet beherrscht. Man begleitet die ganze Entwicklung des Meisters von dem historisch denkwürdigen „Dejeuner sur l'herbe" von 1866 über die Ansichten der Kathedrale von Rouen bis zu den Londoner Gemälden vom Parlament und von den Themsebrücken, die um 1902 entstanden. Dazwischen leuchten die Felsen von Bellos-Isles und von Etretat und die entzückende

Dame im Garten mit dem Sonnenschirmchen aus der Gegend der holdseligen „Lise". Um Monet etwas Pissarro, etwas Sisley, ein Blick aufs Seineufer, nebenan Renoir, junge Mädchen in Schwarz, und Degas, die Tänzerin beim Photographen. Der ganze Kreis ist versammelt. Ebenso die Zeitgenossen, die sich darum gruppieren. Von Forain ein Rennen in Longchamps, Toulouse-Lautrec, Fantin-Latour, Carrière, Odilon Redon. Dazu eine, freilich schwächliche Probe von Puvis de Chavannes. Schtschukin kaufte mit einem geradezu fanatischen Vollständigkeitstrieb. Auch Cottet und Menard durften nicht fehlen. Vuillard und Guillaumin bilden den Übergang zur nächsten Generation. Für den Neoimpressionismus legen Cross und Signac Zeugnis ab. Selbst ein bei uns so wenig beachteter Künstler wie Jean Puy ist vorhanden. Über Maurice Denis geht es zu den Leuten vom einstigen Herbstsalon, zu Othon Friesz, Vlaminck, dem in Rußland besonders geschätzten Albert Marquet. Wie Liebermann für Deutschland, müssen sich auch andere Nichtfranzosen mit flüchtigen Hinweisen begnügen: Thaulow, Brangwyn, Zuloaga.

Ein großer Frauenkopf von van Dongen und eine Zierlichkeit der Laurencin schlagen die Brücke zu Picasso, von dem Schtschukin eine erstaunliche Sammlung erwarb. Man sieht vor allem eine ganze Serie von Werken aus der spanischen, vorpariserischen Zeit. Dunkle Bilder, von schweren Farben, aus denen unheimliches Licht flackert. Porträtköpfe dieser zurückliegenden Epoche, zu denen noch das späte Bildnis des Dichters Savartez hinübergrüßt; Studien nach Judenköpfen; eine ältere Fassung des Absinth-Trinkers. Dann geht es zu dem uns geläufigeren Picasso. Stilleben von unerhörtem Raffinement. Kubistische Zerlegungen von fanatischer Rechtgläubigkeit. Ein großes Bild mit drei Frauenakten gegen Dunkelrot, in vielfachen Überschneidungen und Schachtelungen der Körperformen. Zwei ganze Säle und ein kleineres Kabinett sind ausschließlich Picasso eingeräumt. Ein letzter Saal schließlich enthält in der Hauptsache Bilder von Braque und Derain, dabei als Hauptstück Derains großes Gemälde „Samedi", die kompositionell wie malerisch ungemein geistreich behandelte Gruppe zweier Frauen und einer Magd. Die Plastik ist durch alle Epochen hindurch stiefmütterlich behandelt. Nur ein schöner Frauenakt von Maillol fällt auf.

Von der Sicherheit und Klarheit, mit der Schtschukin kaufte, kann man bei der zweiten gewaltsam „verstaatlichten" Moskauer Privatsammlung, der Galerie des Großkaufmanns Morosow, nicht sprechen. Sie weist eine Fülle guter Dinge auf, aber daneben auch Unbeträchtlicheres. Dieselben Namen erscheinen. Cézanne ist am besten vertreten. Aus seiner Frühzeit kommt das dunkle Bildchen zweier Frauen mit einem Kinde, im Grunde sonderbar unmalerisch empfunden, fast an Guys erinnernd. Graphisch geradezu das Mädchen am Klavier. Dann aus der Hauptzeit die in Deutschland oft reproduzierte Gruppe der badenden Männer, ein Frauenporträt, eine Berglandschaft, ein umfängliches Stilleben, eine Parkbrücke, ein Haus am See — alles Nummern ersten Ranges. Für Monet sprechen einer der prächtigsten Boulevard-Blicke, ein Nebelbild von der Waterloo-Brücke und ein hierher verlaufenes Einzelstück der Heuschober-Serie. Sechs Matisse bilden eine Ergänzung zu Schtschukin. Zwei Marokko-Bilder springen daraus hervor, Blicke aus einem Fenster und durch einen arabischen Bogen. Das Treppenhaus aber wurde bei Morosow von Bonnard ausgemalt, sehr geschmackvoll, aber etwas leer im Ausdruck. Ein mächtiger Tanzsaal mit Oberlicht ward Maurice Denis anvertraut, der zwischen die Säulen und Pilaster einen etwas süßlichen Zyklus von Amor und Psyche auftrug. Die Bildnerei wurde hier aufmerksamer beachtet. Man findet zwei Maillols, von Rodin die Marmorphantasie „Amor fugit" und den zurückgelehnten bronzenen Mahler-Kopf. Auch zwei Skulpturen von Hötger, der nun hier wieder, als ein einzelner, die deutsche Kunst vertritt.

Im übrigen beachtete Morosow auch die moderne russische Kunst, an der Schtschukin wenig Interesse nahm. Doch die Auswahl ist einigermaßen zufällig. Man begegnet einem charakteristischen Bauernbild von Maljawin, flimmernden Theaterdingen von Ko-



Matamoe. Die Pfauen. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Morosoff.



Vaïraumati têi oa. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Schtschukin.

Paul Gauguin.



Paul Gauguin. Nave Nave Moe. Moskau, Muſeum moderner Kunſt. Abt. Moroſoff.



Paul Gauguin. La femme au mango. Moskau, Muſeum moderner Kunſt. Abt. Schtſchukin.

rowin, einer romantiſchen Abendſtimmung von Kuſnietzow, einem Interieur und einer Geſellſchaft im Park von Sapunow, ſchließlich ein paar intereſſanten Zeichnungen von Grigoriew. Auch ein kleiner Serow iſt da. Aber eine wirkliche Überſicht gewinnt man nicht. Es fehlte die Syſtematik des Sammelns, die bei Schtſchukin ſo hohen Reſpekt einflößt.

Nicht der geſamte private Kunſtbeſitz übrigens wurde vom Staate für beſchlagnahmt erklärt. Man muß ſich das Zugreifen der bolſchewiſtiſchen Praxis nicht ſo ſchematiſch vorſtellen. Der Staat machte ſein herriſches Recht vielmehr nur da geltend, wo er ein beſonderes Intereſſe der Allgemeinheit als vorliegend erkannte, d. h. bei großen Sammlungen von ſo ausgeſprochenem Muſeumscharakter wie den eben beſchriebenen, oder bei Einzelſtücken von hervorragendem Wert, die ſich in der Hand eines Privatmannes befanden. Zahlreiche Dinge, die man bei einer Wertung in die zweite Reihe ſetzen würde, und eine große Menge von Sammlungen, die der eben genannten Vorausſetzung nicht entſprachen, blieben ruhig bei ihren Beſitzern. Die Kunſtverwaltung in Lunartſcharſkis Volkskommiſſariat, will ſagen im Kultusminiſterium zu Moskau, begnügte ſich in dieſen Fällen mit einer Inventariſierung, die ſo gewiſſenhaft durchgeführt wurde, daß man neidiſch werden könnte; denn in welchem anderen Lande gibt es etwas Ähnliches? Es wurden auf dieſe Weiſe die Verzeichniſſe von etwa 500 Privatſammlungen in Moskau und über 300 in Petersburg aufgenommen. Keine geringe Arbeitsleiſtung. Die Beſitzer dieſer katalogiſierten Sammlungen ſind ſogar befugt, Einzelheiten ihrer Beſtände zu verkaufen; die Regierung verlangt dann allerdings Mitteilung. Die Berechtigung, die ſolchermaßen erteilt wird, iſt freilich ziemlich illuſoriſch, da in Rußland ſelbſt von einem internen Kunſthandel nicht geſprochen werden kann, für den Außenhandel aber Werke, die einen Gewinn von irgendwelcher Beträchtlichkeit abwerfen würden, kaum freigegeben wurden.

Durch die Beſchlagnahmungen, die erfolgten, ſchwoll der ſtaatliche Kunſtbeſitz naturgemäß ins Ungeheure an. Es war nicht leicht, alles in den beſtehenden Muſeen unterzubringen. Andererſeits lagen die Dinge faſt niemals ſo einfach wie bei Schtſchukin und Moroſow. Infolgedeſſen entſtand zunächſt der Gedanke, das Muſeumsweſen im Lande draußen ſyſtematiſch auszubauen, um auch der Bevölkerung der Gegenden, die abſeits der großen Zentren liegen, eine Möglichkeit künſtleriſcher Erkenntnis zu bieten. Dieſe Rieſenarbeit iſt naturgemäß heute noch ſo wenig abgeſchloſſen, wie etwa der Ausbau des Schulweſens. Immerhin beſitzt Rußland zur Zeit, obſchon es durch die Randſtaaten eine anſehnliche Reihe großer Städte verloren hat, 160 Muſeen gegen 80 vor dem Herbſt 1917.

Wichtig wurde dann die Umgeſtaltung der vorhandenen Hauptmuſeen durch den mächtigen Zuwachs an Material. Namentlich der Neuaufbau der kunſtgewerblichen Sammlungen im Großen Kreml-Palais und das Übergreifen der erweiterten Eremitage ins Petersburger Winterpalais ſtellen Erſcheinungen im Muſeumsweſen dar, für die es kaum ein Beiſpiel gibt. Bedeutſam aber vor allem war die Begründung der „Linken Muſeen" in Moskau und Petersburg. Die älteren Staatsmuſeen zeigten nicht viel von der jüngſten ruſſiſchen Kunſtentwicklung, von Zeugniſſen moderner Kunſt aus anderen Ländern zu ſchweigen. Tretjakow ſchließt mit den franzöſiſchen Impreſſioniſten ab. Das „Ruſſiſche Muſeum Alexanders III." in Petersburg hat nur in den letzten Sälen, die man beim Rundgang berührt, einige Proben aufgenommen; auch das geſchah erſt in den letzten Jahren. Hier hängt Grigoriews effektvolles und geiſtreiches Porträt Meyerholds, das den Theatermann, in Frack und Zylinder, bei der Bühnenarbeit zeigt, mit einer intenſiven Bewegung beider Arme, als wolle er gerade einem Schauſpieler Sinn und Geſtaltung einer Rolle einhämmern — und daneben einen zweiten, blaſſeren Meyerhold im Koſtüm eines Pierrot, der dieſe Bewegung nachahmt: das Eigentümliche der Tätigkeit eines Regiſſeurs iſt auf ſolche Weiſe nicht übel ſinnfällig gemacht. Bilder von Kandinſky, von Anjenkow, Malewitſch und ein paar feine Stilleben

von Sterenberg vertreten die neueste Phase der nationalen Malerei. Das ist alles. Die „Linken Museen“ treten nun in die Lücke.

Die neue russische Regierung wollte hier beweisen, daß sie die Pflicht einer staatlichen Kunstverwaltung begreift: Werke der strebenden und ringenden Gegenwart anzukaufen, dadurch den Künstlern materiell zu helfen und sie zu ermutigen, und zugleich dem Verständnis ihrer Neuerungen freie Bahn zu schaffen. Ein Beispiel, von dem andere Länder lernen könnten. Man hat bereits ein stattliches Material moderner Werke aufgestapelt, vorläufig in den Räumen beschlagnahmter Baulichkeiten untergebracht und unter Aufsicht gestellt. Als ich in Rußland war, waren die Sammlungen noch nicht öffentlich zugänglich; aber auch wenn dies inzwischen geschehen ist, kann nur von einem Provisorium die Rede sein, da sowohl in Moskau wie in Petersburg erst eine Umquartierung nötig wäre, um aus den Ansammlungen „Museen“ im eigentlichen Begriff zu machen.

Erstaunlich ist der Reichtum an Talenten, der sich hier offenbart. Die Eindrücke, die wir vor zwei Jahren in der großen Ausstellung gewannen, die vom russischen Staate nach Deutschland, nach Berlin, später nach Holland und nach Amerika gesandt wurde, vertiefen und erweitern sich. Es zeigt sich wieder, daß die malerische Vorstellungswelt des Expressionismus, wie sie sich in Frankreich und in Deutschland gebildet hatte, in Rußland nur eine beschränkte Zahl von Anhängern geworben hat. Ein Künstler wie D. Burljuk, der figürliche und landschaftliche Motive mit starkem Farbgefühl zu eigenwilligen, ausdrucksstarken dekorativen Kompositionen verwendet, hat nicht viele Nebenmänner. Eine Wirkung in die Breite begann erst mit dem Auftreten Kandinskys, vielmehr mit der Wendung zur abstrakten Form und Farbe, die er nach seinen Volkskunst-Anfängen nahm. Querhinein schnitt dabei die aufrüttelnde Parole des Kubismus. Eine ganze Phalanx rückt an, in der sich diese beiden Elemente durchdringen. Kräftige und stürmische Begabungen, bei uns größtenteils unbekannt, wie Baranow-Rossiné (der auch die Uniformen der Roten Armee entwarf) oder Barbe Stepanow, bei aller Rücksichtslosigkeit in der Bekundung ihrer Anschauung von einer bemerkenswerten Fähigkeit zu straffer Konzentration des Formaufbaus und einer sehr kultivierten Feinfühligkeit in der Berechnung farbiger Nuancen. David Sterenberg bedeutet dann die äußerste Spitze der Malerei, die, in konsequenter Weiterführung der Lehren des Cézanne, das Bild vor allem als Fläche verstand. Seine Stilleben, in zarten, behutsam gewählten farbigen Kontrasten aufgebaut, fast lyrisch empfunden, sind klassische Beispiele des vollkommen dekorativ aufgefaßten Nebeneinander. Dann beginnt das große Abrücken von der Fläche. Man kann sagen, daß für die Fortentwicklung der kubistischen Idee in den Konstruktivismus Rußland mehr getan hat als irgendein anderes Land. Zwei Strömungen begegnen sich nun: das Streben nach neuer Gesetzmäßigkeit und die Sehnsucht nach Plastik, nach der Wiederentdeckung der Dreidimensionalität. Deutlich verfolgt man die Linie. Den Übergang bilden die Stilleben, etwa von A. Morgunow, die kubistische Überschneidungen mit ganz anderer Energie, als das in Paris geschah, durch Einfügung von einfachen Motiven einer plastischen Gegenständlichkeit beleben — ähnlich wie es, nun in wirklicher Plastik, bei den oben erwähnten Giebel-Emblemen der Exter zu sehen ist. Ein neues bildhauerisches Gestalten nahm diese Tendenzen auf. Man verfolgt es bei Tschaikow, der etwa Archipenkos sinnlich-schmiegsame Körperübersetzungen strenger und herber weiterführt, oder bei Klun, der nun schon eine ganz mathematische Phantasie spielen läßt. Unter den Malern, die diese Anregungen auf sich wirken ließen, steht Malewitsch noch immer an der Spitze. „Logische Träumereien“ könnte man seine Bilder nennen. Die unter der Einwirkung von Maschinenwesen und Ingenieurkunst völlig neu arbeitende Einbildungskraft eines Künstlergeschlechts, das sich mit ganzer Inbrunst und allen Nerven, mit dem inneren Jubel des Entdeckertums und leidenschaftlicher Schöpferfreude ans Gegenwärtige klammert, bahnt sich hier ihren Weg in unentdeckte Reviere.





Te Avae No Maria. Moskau, Museum moderner Kunst. Abt. Schtschukin. Landschaft.

Paul Gauguin.



Lovis Corinth. Landschaft.



Rudolf Großmann. Stilleben.

Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau.



Otto Müller. Paar.



Hans Purrmann. Burggraben.

Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau.



Konrad v. Kardorff. Bildnis Dr. Benno Geiger.



Willy Jäckel. Bildnis.

Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau.

Moderne Kunſt im Schleſiſchen Muſeum der bildenden Künſte zu Breslau

Mit neun Abbildungen auf fünf Tafeln *Von ERICH WIESE*

In der Breslauer Galerie iſt es mit der modernen Kunſt ähnlich gegangen wie vielfach andernorts auch. Bis zum Ende des Krieges war ſtatt ihrer ein nahezu vollkommenes Vakuum vorhanden. Der damals neu berufene Direktor, Heinz Braune, der eben in der Münchner Staatsgalerie bei der Beſchaffung ihrer ſchönen Beſtände moderner Kunſt eine wichtige Rolle geſpielt hatte, brachte in dieſen Zuſtand bald Wandel. Zunächſt durch Leihgaben, nach und nach durch Ankäufe und Stiftungen, mit Hilfe geſchickt herangezogener Vereinigungen und Kunſtfreunde verringerte ſich die Lücke. Heut verfügt das Muſeum über eine anſehnliche Anzahl wertvoller moderner Kunſtwerke. Die Not der Zeit ſchuf auch hier, wie überall, einen Vernunftgrund für die beſondere Berückſichtigung moderner Kunſt: ſie iſt und war zu allen Zeiten für den Erkennenden die billigſte und bietet zugleich die größten Chancen auf erſte Qualität.

Was anfangs an Leihgaben in Breslau gezeigt wurde, war in ſeiner Art und Güte damals in Deutſchland in öffentlichen Ausſtellungen kaum wieder zu finden. Man ſah die richtunggebenden Franzoſen, wie Matiſſe und Picaſſo. Von Gauguin hängt noch jetzt das kleine, farbig überaus intereſſante Südſeebild Mahana Maā. An ihm kann man das Ausbalanzieren der Farben gegeneinander, des vielſtufigen Orange der Palmen gegen das viele Grün der Umgebung, faſt mit Gauguin zuſammen erleben. Der Künſtler hat an dieſem Stück hin und her gewogen; die nur teilweiſe mit Grün zugeſtrichenen Figuren im Vordergrund beweiſen es. Wie kampflos, von in ſich ruhender Selbſtverſtändlichkeit, nimmt ſich ihm gegenüber die Parklandſchaft von Henri Rouſſeau aus. Als eines der zwei oder drei in Deutſchland öffentlich ausgeſtellten Bilder des „Zöllners“ verdient es zudem beſondere Beachtung. Dieſen Leihgaben reihen ſich einige nicht minder bedeutende an; vor allem ſeien die drei großen Rohrfederzeichnungen von van Gogh genannt: die Schiffe auf dem Strand von Stes. Maries, der Garten (Meier-Graefe, Taf. 84) und das Straßencafé in Arles. Man kann ſich den Zeichner van Gogh ſchwer beſſer repräſentiert vorſtellen. Die „Olivenernte“, jenes Bild, von dem man ſagen möchte: Harfenakkorde in Lila, war auch längere Zeit Leihgabe. Ein ſchönes frühes Stilleben Kirchners, auf warmes Gelb geſtimmt, iſt noch da; leider nicht mehr die Neapellandſchaft von Kokoſchka, die abſolute Darſtellung einer „mit dem Meere vermählten“ Stadt. Eigentum der Sammlung iſt hingegen der „Tranceſpieler“ von 1913, aus jener früheren Periode Kokoſchkas, die pſychiſch bis in den letzten Farbpunkt energiſiert war.

Ausgezeichnet charakteriſiert wird in der Sammlung die vielſeitige Könnerſchaft Corinths durch fünf Bilder: ein typiſches ſpäteres Porträt, faſt wie eines der mit dem Pinſel hingeſpachtelten Selbſtbildniſſe, das des Dichters Max Halbe; das Bruſtbildnis einer Frau, mit der ganzen Naturfühligkeit Corinths für das Nackte gemalt, aber ohne jeden Klang von Überkraft, die manchmal faſt Brutalität ſcheint; die große figurale Kompoſition „Mutterliebe“ von ähnlich vornehmer Haltung im Kolorit; ein Stilleben mit chineſiſchen Götzen, auf Rötlichbraun geſtimmt und in der Gelaſſenheit und Sicherheit der Haltung dem Dargeſtellten adäquat; ſchließlich die hier abgebildete Baumlandſchaft, ein Zauberſtück an farbiger und formaler Zartheit, durchtränkt von unbeſchreiblichen Nuancen wäſſerigen und herbſtluftigen Blaues, „Geſang der Geiſter über den Waſſern“, eine Schöpfungsidylle.

Gut, wie kaum ſonſt in einer Sammlung, iſt in der Breslauer die koloriſtiſche Kultur Purrmanns an einer ganzen Anzahl von Bildern zu beobachten. Unter ihnen beſteht der „Burggraben“ als gelungener Verſuch, Farbe gegen Farbe unter Verzicht auf Kon-

turierung, aber auch auf dekorative Auswertung im Sinne etwa von Matiſſe, in Raum umzubilden, beſonders. Ähnlich im Problem, aus einem andern, mehr feminin orientierten Temperament geboren, iſt das zurückhaltend-zarte Stilleben von Großmann. Die „Brücke“ iſt nur ſchwach vertreten. Das Stilleben von Kirchner wurde oben erwähnt. Ein weiträumiges Aquarell von Heckel (Strandlandſchaft) reiht ſich ihm an.

Einen natürlich gegebenen Vorrang nehmen ſchließlich die in näherer Beziehung zu Breslau ſtehenden Künſtler ein. Von Oskar Moll beſitzt die Sammlung ausgezeichnete große Aquarelle und Bilder, unter denen die Seelandſchaft innerhalb des Werkes von Moll ungewöhnlich erſcheint, aber durch die ſichere Behandlung des Atmoſphäriſchen von großem Reiz iſt. Konrad von Kardorffs ſicheres Können dokumentieren drei Bilder aus verſchiedenen Epochen. Typiſch und gut iſt Otto Müller durch das „Paar“ vertreten. Willy Jaeckels anmutiges Damenbildnis iſt leider techniſch nicht ſehr ſolid gemalt und eines der vielen Beiſpiele innerhalb der modernen Malerei dafür, daß ein neues Wollen anfangs ſehr oft auf Koſten techniſcher Unzulänglichkeiten realiſiert wird und darum die heute oft und laut aufgeſtellte Forderung exakter handwerklicher Vorbildung des Künſtlers angeſichts ſolcher Leiſtungen nur begrüßt werden kann.

Die bekannteſten deutſchen Impreſſioniſten, Liebermann und Slevogt, fehlen natürlich nicht. Von erſterem iſt neben dem Bildnis Hauptmanns (das dem Muſeumsreſtaurator techniſch ähnliche Schmerzen bereitet wie der Jaeckel) ein fein auf Graugrün abgeſtimmtes Aquarell, Karren und Schafherde in der Landſchaft, vorhanden. Von Slevogt ſind das große Reiterbildnis von 1902 und das Damenbildnis von 1910 weiteren Kreiſen bekannt. Hinzu kommt eine Landſchaft mit hohem Himmel von 1909. Erwähnung verdient noch eine der nicht häufigen Landſchaften von Waldemar Rösler. Paſtos mit Farben überſchliert, übermittelt ſie beſonders auf Fernſicht durch dieſe eigenartige Technik das Aufgelockertſein der Oberfläche ſehr eindringlich.

Der gute Grundſtock des Muſeums an Bildern aus dem Leibl-Trübnerkreis wurde in den letzten Jahren durch einige bezeichnende Stücke vermehrt, u. a. durch Trübners emaillehaft durchleuchtete „Roſen“, das miniaturhaft feine Porträt des Bankdirektors Neſtner, Leibls Bildnis des Malers Bodenſtein.

Die Plaſtik iſt keineswegs vernachläſſigt worden. Neben charakteriſtiſchen Werken des hieſigen Akademieprofeſſors Theodor von Goſen ſtehen im Muſeum bedeutende Proben der Kunſt von Georg Kolbe (die Najade, die große Tänzerin, die Badende uſw.). Das Selbſtbildnis von Fiori wurde erſt kürzlich erworben, ebenſo ein heroenhaft-unſentimental geſtalteter Gerhart Hauptmann-Kopf aus dem Nachlaſſe von Gaul. Mit dem Originalmodell des „Orang-Utan“ nennt das Muſeum vielleicht eine der eindringlichſten Schöpfungen Gauls ſein Eigen.

Raumfragen, vor allem ſolche der Beleuchtung, hemmen auch hier wie in vielen, neuzeitlichen muſealen Grundſätzen wenig entſprechenden Muſeen der achtziger Jahre die Muſeumsleitung oft bei dem Bemühen um wirkungsvolle Aufſtellung der Objekte. Aber ein vages Hoffen auf Umbaumöglichkeiten hindert die Erwerbung und Bereitſtellung neuen Materials nicht im geringſten. Man weiß auch hier ſehr wohl, daß das Schwert zunächſt wichtiger iſt als die Scheide.



Oskar Moll. Seelandſchaft.



Erich Heckel. Aquarell.

Schleſiſches Muſeum der bildenden Künſte, Breslau.



August Gaul.
Orang-Utan. Originalmodell.

Schlesisches Museum der bildenden Künste, Breslau.

Die neue Galerie des 17. bis 20. Jahrhunderts im Muſeum Wallraf-Richartz in Köln

Mit acht Abbildungen auf sechs Tafeln — *Von ALFRED SALMONY*

Dem Wechſel des Geſchmacks unterliegen auch altehrwürdige Bezeichnungen. Die berühmten Stifter ließen 1864 „Muſeum Wallraf-Richartz" über dem Portal des Baues in Stein hauen und ſchrieben in die Stiftungsurkunde die ſchönen Worte: „Und ſoll dieſes Inſtitut den Namen Muſeum Wallraf-Richartz führen." Aber engliſche Sitte hat abgefärbt, und ſo nannte man leider ſeit einigen Jahren die bedeutendſte Kunſtſtätte Kölns allgemeinem Brauche folgend (immerhin ſagt man noch Zirkus Buſch) Wallraf-Richartz-Muſeum. Der neue Direktor der modernen Galerie im Muſeum, Dr. H. F. Secker, will offenbar durch die Übernahme der urſprünglichen Aufſchrift dem Hauſe in unſerer Zeit die Lebendigkeit wiedergeben, die einmal an den großen Namen geknüpft war.

Die Eröffnung der modernen Säle am 1. Dezember 1923 zwingt zum Rückblick. Man muß den Kunſtkampf in Köln in jener glücklichen Zeit miterlebt haben, in der ſolche Fragen noch Leidenſchaften erregen konnten. Köln war dunkelſte Provinz. Durch einen einflußreichen Teil der Kritik wurde alles Neue ferngehalten. Damals galt das Schreiben von Unterhaltungsromanen als kritiſcher Befähigungsnachweis. Es war eine ſchöne Zeit. Von den Impreſſioniſten Deutſchlands und Frankreichs nannte man erſtere ein undeutſches, letztere ein verrücktes Geſindel, dem die traute Heimlichkeit Grützners ſo fremd blieb wie die erhabene Größe Pilotys. München war überhaupt alleinſeligmachend. Dank der Nähe der Düſſeldorfer Akademiker vom Schlage E. v. Gebhardts hätte es eigentlich noch ſchlimmer kommen können. Pennäler von 1910—12 bewahren köſtliche Dokumente köſtlicher Borniertheit in Erinnerungsmappen. Der Vinnen-Proteſt von 1911 ſtammt aus ähnlicher Geſinnung. In Köln antwortete 1912 die Sonderbundausſtellung. Führer im Kampfe gegen den jägerhemdenen Angriff war ſeit 1908 bis zu ſeinem Tode 1914 der Direktor des Kölner Muſeums Alfred Hagelſtange. Die Neuordnung Seckers wirkt wie eine Huldigung an das Andenken dieſes Mannes, den man in Köln nicht vergeſſen wird. Heute bewundert man ſeine einſt verlachten Ankäufe. Die Marlitt-Kritik aber iſt verſchwunden.

Der neugotiſche Bau gibt der Sammlung keine idealen Räume. Man muß ihn vergeſſen machen. Das gelingt. Spitzbogen ſind zugemauert, farbiger Anſtrich ſchafft bis zu normaler Blickhöhe eine Bildfläche, die durch eine meiſt ſchwarze Borte abgegrenzt wird. Darüber verſchwimmen die Mittelaltermaskeraden in Weiß, man ſieht ſie nicht mehr. Eine Einheit ermöglicht die Anlage nicht. Es galt einzupaſſen und unterzuſchlupfen. Das gelang erſtaunlich. Die neue Aufteilung kommt nicht aus hiſtoriſchem Rundgang, ſondern aus den Gegebenheiten der Sammlung und des Baues.

Im Erdgeſchoß wird aus der gotiſchen Vorhalle ein Durchgang mit Stifterbüſten und Bildern, zu denen ſich als einzige monarchiſche Huldigung das Porträt Friedrich Wilhelm IV. geſellt, des einzigen Herrſchers, den die Parteien zulaſſen. Die Vollendung des Kölner Doms gibt ihm Heimatrecht; freilich iſt das Bild von dem Kölner Porträtiſten Simon Meiſter gemalt und geſtiftet von der Kölner Karnevalsgeſellſchaft. Unten bleiben weiter Barock und Rokoko, und ſchließen ſich ſo gut ab, daß die durch Buchſtabenbezeichnung befeſtigte Überſichtlichkeit der Räume kaum übertroffen werden kann. Zuerſt kommen die Niederländer auf Mattgrün. Als im vorigen Jahrhundert Aldenhoven die Galerie leitete, hatte man den Ehrgeiz, die großen Namen Europas zu ſammeln, ohne allzu häufig die großen Summen ausgeben zu können. Die Niederländer kamen dabei ſchlecht weg. Eine bedeutende Landſchaft von Ph. Koninck iſt wieder hergeſtellt, man beſitzt einen unvergleichlichen Terborch, und vor allem ein Kinderbild von Jacob Cuyp.

Dann kommen die Flamen, der profane Aertsen und Momper, dieser ungewürdigte Vorläufer von Cézanne. Erst mit Rubens und seinem Kreis beginnt der Reichtum der Sammlung. Dem kleinen Kabinett mit der eigenhändigen Heiligen Familie folgt der Saal der großen Bilder. Auf festlich dunklem Violett rauschen die Farben. Der Murillo aus dem Sevillaner Kapuzinerkloster hat den Ehrenplatz. Neu sind ein Brief des Rubens und eine Zeichnung des Le Brun mit dem Porträt des auch von Rigaud und einem Unbekannten gemalten Jabach. Die Zeit klingt in zwei kleinen Räumen aus. Die herrliche Landschaft des Claude Lorrain war eine Ruine und ist jetzt neu erstanden. Das mattgelbe Rokokozimmer ergänzen zwei neuerworbene, vom Museumsverein gestiftete Bilder des Januarius Zick. Gleich in den ersten Sälen fällt die ruhige Art des Hängens auf — — alle Bilder auf einer Grundlinie über schwarzem Sockel, kein Übereinander. Dieses Gleichmaß gibt dem Museum, was ihm gebührt, weder Kirche noch Plauderstübchen, nur neutrale Resonanz für viele Sprachen.

Das Hauptstockwerk gehört der Moderne. Man kommt nicht gleich in einen repräsentativen Saal. Der Besucher wird durch Einbauten und Aufteilung unmerklich weitergezwungen. Er beginnt mit Klassizisten, vorbereitet und dem Rokoko verbunden durch den fast vergessenen Kölner Porträtisten Beckenkamp (1747—1828). Daneben hängen Schick und schon Franzosen, David und die vier Medaillons von Ingres, die der an Pariser Straßen beschäftigte Kölner Baumeister Hittorf mitbrachte. Alles steht gut auf Hellrot. Dann kommen auf gedämpftem Grün Nazarener und Porträtisten der Zeit, Landschaften von Reinhardt und Rottmann. Den Simon Meister und Ramboux überstrahlt die blond-schwarze Malerei einer neugekauften Porträtgruppe, drei Knaben mit ihrem Hofmeister (Abb.). Der Meister Oppenheim aus Hanau bildet verträumt und schwärmerisch im Geiste Hölderlins. Dieses Biedermeier kann rührend aufrichtig sein. Das abscheulich harte Dekorationsstück von Mintrop soll nur als Platzhalter von Besserem bleiben. Ein zartgelbes Kabinett bereitet schon auf gelockerten Pinsel vor. Da findet sich neben Schirmer und Troyon das Gartenbild te Peerdts, sein Hauptwerk, das ihn unbeeinflußt neben die Anfänge Renoirs stellt. Hagelstange hängte mit berechtigtem Stolz seinen Ankauf unter die Jüngsten. Aber dieser Meister zwischen zwei Generationen hat doch noch alle Wurzeln in der Vergangenheit. Und jung genug sind schließlich um ihn die frühe Landschaft Menzels, die tolle Phantastik des Spaniers F. Lucas, eine Studie Hausmanns, und vor allem die Neuerwerbung, ein Herrenporträt aus der Spätzeit des Dresdner Hofmalers v. Rayski (Abb.), der die beste Kultur der Malerei von Paris mitbrachte, in Deutschland ein verfrühter Impressionist. Während man überall den neuen Weg ertastete, wuchsen sich Akademien zu grotesken Verbildungsstätten aus. Daß Düsseldorf ernst und mit großem Können begann, sollen neue Bilder, Porträts von Cornelius und Louis Blanc beweisen.

Wenn in notwendiger Gegenbewegung die Jugend das vergangene Jahrhundert angriff, so meinte sie die Kleinlichen, die kümmerlich Erstarrten, die absichtlich Bequemen, die Literaturmaler. Daß die verhaßte Gründerzeit Fülle und Größe der Gestaltung besessen hat, ließ sich trotzdem nicht vergessen. Ein in Köln erst sehr nachträglich geliebter Name umfaßt den Genius der Epoche: Leibl. Die repräsentativen Hauptstücke hängen in anderen Städten. Erst die Erwerbung der Sammlung Seeger gab Köln die Möglichkeit, von „seinem" Meister zu sprechen. Besonders delikate Stücke und das späte Porträt Seegers hängen in einem mattgelben Vorraum, dem der ganz altmeisterlich graue Saal folgt. Beide zeigen den Luxus einer eingezogenen Glasdecke, die an hellen Tagen unvergleichliches Licht, an trüben nur ein Dämmer gibt. Secker hat eine in Köln besonders kühne Neuerung gewagt, denn glücklich hatten die Bürger gelernt, „unser Leibl" zu sagen, nun sollen sie ihn mit Ursache und Wirkung, eingespannt zwischen die Pole Munkaczy und Courbet, umgeben von Sperl, Schuch und Trübner sehen. Dabei ist das Kölner Bild Schuchs schwach, Trübner nur in dem Selbstbildnis ganz der Nachbarschaft würdig. Die Einordnung gehört trotzdem zu den glücklichsten



Oppenheim. Die Brüder Jung und ihr Erzieher Ackermann.



André Derain. Landschaft.



Ferdinand v. Rayski. Herrenporträt.



Karl Hofer. Pierrots.



Pablo Picasso. Die Familie Soler.

Änderungen. So malen können, war schon damals eine europäische Angelegenheit. Der derbe rauflustige Schläger der Kneipen um Köln wußte gut, was man in Paris hochgezüchtet hatte.

Mehr Fleischfarbe als die kalt routinierten Porträts von Lenbach hat ihre Wand. Das große Familienbild von Uhde verdient so wenig wie die verzwickte Romantik der Böcklin-Burg einen großen Raum, auch nicht der vorhandene Thoma, während Steinhausens Doppelbildnis gerade hier vorteilhaft wirken kann. Historische Logik führt gegen einen seit dem Treppendurchbruch wehenden Zugwind zu den Impressionisten. Durfte man einen so mächtigen Windfang anders als dunkelgrün streichen? Da hängen die fünf Liebermanns, und man kann zu der schönen und relativ frühen Judengasse aus Amsterdam den nötigen Abstand nehmen. Ein ganz frei gewordener Uhde paßt in die gute Gesellschaft. Den Kürassier Slevogts lernte man nie so lieben, entliehene Landschaften Corinths wären am besten durch ein Stilleben zu ersetzen. Der Kölner Greferath hält sich mit einem Bild aus Spanien besser in dieser Nachbarschaft als der kleinliche Bretz. Eine Schmalwand füllen Franzosen. Hier sollte eine Inschrift Hagelstanges gedenken! Das Ehepaar Sisley von Renoir steht nicht hinter der „Lise" des Folkwang zurück, diese frühen Bilder vertreten immer den Meister am besten; der Süßigkeiten späterer Sachen wird man müde. In den siebziger Jahren war Renoir noch zaghaft mit der Farbe, verdankte er doch dem spanisch beeinflußten Manet Grau und Schwarz, um selbst mit Gelb und Rot die Farbengrazie Fragonards fortzusetzen. Den beiden Gauguins werden wir sicher gerechter als die Franzosen. Die Brücke und das Jünglingsporträt van Goghs sind nicht ohne Ursache der französischen Malerei annektiert und gleichzeitig den Impressionisten nahegerückt. Könnte man doch hier durch einen Cézanne ergänzen! Für die vierte Wand reichte die Qualität nicht. Clarenbach und Deußler haben Sonderbundverdienste. Eine Landschaft des frühverstorbenen Brühlmann hält sich am besten. Zu geschmackvoll dekorativem Expressionismus führt der Kölner Kölschbach, zu farbig effektstarkem Nauen. Ganz mit französischen Vorzügen malt Ahlers-Hestermann die Champs-Elysées.

Im letzten Saal nimmt die Wand das Lila des Gauguin-Bodens gebrochen auf. Rechts wird die tonige Kette Vlamink-Derain-Vlamink durchbrochen durch die starken Farbzäsuren von Matisse und Levy, dessen Stilleben freilich schöner sind als sein Akt. Die beiden Vlaminks stehen turmhoch über allem, was der sympathische Vielmaler heute auf den Markt wirft. Der in braunen Farben gemalte Derain (Abb.) entstand 1912, also in der besten Zeit dieses ungleichen Meisters. Wie Levy kommt auch Purrmann von Matisse. Die fast allzu fein servierten Delikatessen Walsers malte P. Longhi schon im Venedig des Rokoko. Aber es geht hier nicht nur um peinture. Der entschlossene Expressionismus mußte freilich zum größten Teil entliehen werden, — von der dunkelexotischen Modersohn bis zu dem prächtig gelben Kirchner. Das Pferd des Museums kann sich neben dem erborgten Fuchs aus der reifen Zeit Franz Marcs nicht halten. So wenig wie ein schmissiges Porträt Kokoschkas neben seiner Landschaft Dent du Midi (1908), die Hagelstange als köstlichsten Schatz aus der Sonderbundausstellung zurückhielt. Aus exotischen Anfängen kommen Carli-Sohn und Hofer. Letzteren besitzt Köln jetzt bis zur neuesten Vereinfachung seltsam verwehter Pierrots (Abb.). Diese Struktur wäre undenkbar ohne Picasso. Sein unvollendetes Gruppenbild der Familie Soler (gemalt 1903, Abb.) liegt vor dem Kubismus, wie Hofer darnach. Im Hintergrund gliedern schon Winkel in Graublau. Köpfe haben bereits letzte Eindringlichkeit. Neben Picasso ist van Dongen Lückenbüßer. Hodler fügt sich doch sehr modern zwischen die Jungen. Und als kostbarste, wertbeständigste Leihgabe hängt noch eine Landschaft des Zollwächters Rousseau. Zwischen Cézanne und ihm steht alle neue Entwicklung. Man kann ihn nicht „zwischen" hängen. Er bleibt doch allein. Es müßte nur still um ihn sein, und das geht wohl in einem Museum nicht.

Wer von Leibl kommt, darf es sich überlegen. Breiter Durchblick durch die immer

groß geſpannten Türen läßt keinen Zweifel über drohende Moderne. Man kann ſich auf eine eiſerne Treppe — flankiert und angelockt von reizenden Aquarellen ſonſt gleichgültiger Düſſeldorfer — retten. Dann kommt man in eine Dashabendiemädchenſogerne-Galerie. In der Mitte bekommt die durch Plakettenkäſten verengte hohle Gaſſe eine Verdickung und am Ende einen Blinddarm. In der Verdickung tragen die vier Holzſäulen gar nichts um einen Sofatank. Der blechernſte Piloty, ſämtliche Juden an den Waſſern Babylons können die Pärchen nicht von dem „Abend am Rhein" abbringen. Hier erhält die lauſchige Ecke eine erwartete ſoziale Funktion, die z. B. das British Museum in London nie verloren hat. In der Fortſetzung hängt der leerſte E. v. Gebhardt und nach Gabriel Max und Grützner eine Überraſchung, ein kleines Bildchen von Haider, ehrlich, echt, aufrichtig nach all dem Schwindel — — Experiment oder Gegenbeweis? Den Auswuchs ſchließt die Königin Luiſe ölgedruckten Angedenkens, tauſendmal beſſere Malerei als der eitle Stuck, den die auch gemalte Kleinplaſtik ſinnig ergänzt. Secker hat in dieſer Galerie der dürſtenden Volksſeele gegeben, was ſie durch den Mund berufener Vertreter ſo oft begehrt hat, das wahrhaft Innige aufs Butterbrot geſchmiert. Er hat den ſüßen oder ſchrecklichen Kitſch ernſthaft muſeal angeordnet. Eigentlich hätte man ihn durch das Aufhängen ſo verſpotten können, wie Flechtheim in ſeinem Querſchnitt berühmte Leute (G. Hauptmann und C. Brancuſi) durch den Abdruck der Lobeshymnen lächerlich macht. Dann wäre freilich eine Anleihe im zoologiſchen Muſeum nötig geweſen.

Wenn man geläutert die Akademiker verlaſſen, Impreſſioniſten und Expreſſioniſten, gegen den Wind kämpfend, überwunden hat, ſteigt man eine kleine Treppe herab, betritt den Umgang des Innenhofes und ſteht nach einer kleinen Rechtswendung vor einem grauen Vorhang. Ein männlich-ernſter Selbſtporträtkopf der Sintenis warnt, dann betritt man, ſtädtiſche Vorſicht mißachtend, das Dix-Kabinett: ein großes Bild, der Krieg (Abb.). Die Menſchen ſtehen ſchweigend, Kunſthiſtoriker ſagen Grünewald und ſehen dann ſehr zufrieden aus, Entrüſtete behaupten Muſée Wiertz und blicken weg. Man könnte auch von Kokoſchka, Corinth und Caſpar David Friedrich ſprechen und käme doch nicht weiter. Der erſte Eindruck iſt nur: unerhörte Farben. Langſam begreift man entſetzt. Ein Schützengraben liegt gänzlich zerſchoſſen, Material miſcht ſich zerfetzt mit zerfetzten Leibern, Holzſtützen zerſplittert, Eiſenſtangen verbogen, Draht. Gasmaske und Armbanduhr blieben unverſehrt. Die Phosphorpfütze bildet den Farbmittelpunkt. Gedärm, Fleiſch und Blut hängen umher. Ein Teil der Leichen verweſt, weiße Würmer kriechen aus, einige ſcheinen friſch. In ſeltſam ſtehender Stellung haben ſich Soldaten mit zeriſſenem Geſicht erhalten, einen warf's aufgeſpießt auf Stützen. In den Bergen des Hintergrundes dämmert es in herrlichen Farben. So war es an Herbſttagen in den Gräben ſüdlich von Soiſſons. Das Bild kennt keine Tendenz, nur peinlich genaue ſachliche Schilderung: ſo iſt Krieg. Eigentlich haben die Entronnenen längſt den Kopf in Feuilletons geſteckt und vergeſſen. Dix malt ohne Alpdruck, ohne Nervenkitzel wie der junge Kokoſchka den abgezogenen Hammel. Dieſe Stahlnerven begreift man nicht. Keiner ſonſt wäre imſtande geweſen, dieſe gehäuften Greuel in Einzelheiten zu geben, ein Bild damit zu bauen. Das iſt geſunde Gegenwirkung gegen Vereinsromantik und Salonpeinture. Man wird die Stadt Köln und ihren Muſeumsdirektor wegen dieſer Erwerbung angreifen und loben, Schlagworte neu gruppieren (denn ſie ſind alle abgebraucht). Aber Rechtfertigung wäre überflüſſig, Dix malt mit reifer Beherrſchung ſeiner Mittel — zum Beweis hängen einige Aquarelle —, Dix malt, wie er muß, mit ungehemmter Geſtaltungskraft, aus der Fülle geſchauter Erlebniſſe. Es hat keinen Zweck, geſchmacklich Stellung zu nehmen. Verismus und Naturalismus ſind leere Worte, wir wiſſen noch gar nicht, wie das einmal heißen wird.

Man glaubte früher, Umgänge ſeien prädeſtiniert für Scheerwände. Secker ſchafft hier eine gedeckte Halle, deren helles Licht erſt blaugrünen, dann terrakottaroten Anſtrich erlaubt. Eine Neuerung iſt hier die muſeale Vereinigung von Aquarell und



Otto Dix.
Der Krieg (Gesamtaufnahme).



Otto Dix. Der Krieg (Detail).



Otto Dix. Der Krieg (Detail).

Skulptur. So bleibt um die Plaſtik Raum, oder ſie fügt ſich leicht an den Hintergrund. Man zeigt zum größten Teil Leihgaben, ſeltene Hallers und Lehmbrucks, Fiori und Minne. Es gibt moderne Maler, die man nur im Aquarell genießen ſollte, vor allem Nolde und Gleichmann. Wenn die bewegte Schauſpielerin oder die Dſchunken glücklicher Zufall ſein ſollten, ſo muß man ihn lieben. Gleichmann macht ſich eine eigene Temperatechnik mit unerhört verdichtetem Ausdruck zurecht. Heckel und Kirchner ſieht man gerne mit ſo ſchönen Blättern. Von Klee müßte mehr da ſein. Paſcin, die Laurencin und eine Arbeit Großmanns aus der Simon-Schule ſchließen ſich zu einer eleganten Gruppe. Ein köſtliches Blatt von A. Macke erinnert an die Pflicht, endlich ein Bild dieſes Rheinländers ins Muſeum zu bringen. Auch Seehaus ſollte nicht länger fehlen. Bei der Beſchaffung vieler Graphiken und Aquarelle half die von Secker begründete Wallraf-Richartz-Geſellſchaft, die ſchneller und kühner zugreifen kann als ein Muſeum.

Das Prinzip der Leihgaben könnte angegriffen werden. Aber es iſt gut. Nur ſo laſſen ſich Lücken wenigſtens vorübergehend ſchließen. Manches Stück gleitet langſam ins Muſeum ab. Außerdem werden die belehrbaren Freunde des Kitſchs erzogen. Um die Qualität zu ſteigern, ſtellt Secker nur einen Bruchteil ſeines Beſtandes aus. Das iſt ſein größtes Verdienſt.

Franzoſen ſind wie in Frankfurt in die Reihung einbezogen. Die farbige Behandlung der Räume ſteigert ſich von gebrochenen zu kühnen Farben, nur dieſe können das laute Konzert der Moderne zuſammenhalten. Die Sammlung iſt nicht vollſtändig und natürlich noch ungleich in der Qualität. Aber die Vorausſetzungen zu einer großen modernen Galerie beſtehen jetzt. Sie wird ſich ausdehnen und verändern können.

Es wäre unaufrichtig, an dem Gegenſatz vorüberzugehen, der zwiſchen den Grundſätzen der Anordnung in den beiden Abteilungen des Kölner Muſeums klafft. Die alte Kunſt richtet ſich nach hiſtoriſchen Geſichtspunkten und lehnt ſich geſchmacklich ans Milieu an. Die Moderne iſt nach rein äſthetiſchen Grundſätzen aufgebaut und ſteht ſo neutral wie möglich. In einem Kunſtmuſeum gehört — ſo glauben wir — der letzten Auffaſſung der Vorzug. Sehenswert iſt der kraſſe Gegenſatz in Köln. Kunſtfragen ſind längſt keine tragiſche Angelegenheit mehr. Jedes Muſeum kann man als Studienobjekt betrachten. Köln hat durch die verſchiedenen Methoden ſeinen Beſitz geteilt. Man konnte eben keine unzweideutige Löſung finden. Schon ändert man Einzelheiten in den Sälen der alten Meiſter. Vielleicht wird es nicht ſchwer ſein, auch das Prinzip umzugeſtalten.



F. K. Gotſch.
Akt. Tuſchzeichnung. 1923.

IV.



Caſpar David Friedrichs Zeichenkunſt

Mit zehn Abbildungen auf sechs Tafeln und im Text — *Von KURT KARL EBERLEIN*

Wir beſitzen zwar in Meders Werk die hiſtoriſche Geſchichte der Zeichentechnik, eine Kulturgeſchichte der Zeichnung, aber die äſthetiſche Geſchichte der Zeichnung, eine Kunſtgeſchichte der Zeichnung, beſitzen wir nicht. Wenn ſich die Äſthetik immer wieder auf die Linie, auf ihr äſthetiſches abſtraktes Weſen bezog (die Schönheitslinie), die Zeichenlinie, ihr perſönlicher, geiſtiger Gehalt (die Ausdruckslinie) wurde wenig beachtet.

Als Kunſtmittel immer dienend, hatte ſie als Umriß- und Dinglinie beſondere Bedeutung und Bedeutungsgehalt gewonnen, war aus mathematiſch-ſymboliſcher Bindung der religiöſen Weltanſchauung in geometriſch-kanoniſche Bindung der wiſſenſchaftlichen Weltanſchauung geraten und trieb, kurſiver und freier geworden, aus dekorativer Beweglichkeit in die neue Feſſel der phyſiognomiſchen Bedeutung. So treibt ſie als Umrißlinie, neu gepflegt und gewertet, gebundener denn je, ihr dienendes Weſen im neuen Klaſſizismus, bis ſie durch neudeutſche Geſinnung geſchärft und verfeinert, eine neue, ſtärkere Triebkraft und zierliche Eigenwilligkeit erhält. Dann aber verliert ſie bald immer mehr durch den anwachſenden Naturalismus an Bedeutung und lebt nur noch in ſpätromantiſcher Volkskunſt künſtlich geſchont fort. Kurzum, die Geiſtesgeſchichte der Linie iſt die Geſchichte des Zeitgeiſtes, des menſchlichen Werdens und Weſens zugleich, die leſerlichſte, klarſte Kurzſchrift der Weltgeſchichte. Wir können hier nicht weiter verfolgen, wie die Innenlinie dieſe Schickſale teilt, wie ſie, Glied, Körper, Raum, Ton, Farbe ſchaffend, mehr dient als leitet, wie ſie, vereinzelt oder in Paaren, Gruppen, Haufen, als Schraffur oder Kreuzung, dem Zweck und der Art gehorcht, dem Pinſel weicht oder ihn doch vertritt. Je nach Grund, Technik, Art und Zweck folgt dies alles der inneren Geſetzlichkeit, die wieder nur den Geiſt des Einzelnen, der Maſſe, der Zeit, offenbart. Die Geſchichte der Zeichnung, die Geſchichte der Zeichen, iſt Geiſtesgeſchichte.

Wir greifen für diesmal zu näherer Betrachtung die Zeichenkunſt eines Einzelnen, eines Einzigen heraus, um in ihr ihn ſelbſt, ſein Weſen und Werden, und damit zugleich ſeine Zeit zu begreifen. Ein glücklicher Zufall hat uns den Schatz von Handzeichnungen ausgebreitet, den ein verſtändnisvoller Sammler treulich bewahrt. Es handelt ſich um die große Sammlung von Friedrichs Handzeichnungen, die Wolfgang Gurlitt in Berlin zuſammengetragen hat und uns ſelbſtlos freundlich für dieſe Arbeit zur Verfügung ſtellt. Wir haben ihm deshalb hier zu danken, und wenn der Erfolg unſerer Unterſuchung ſo manches Neue und manche Beſtätigung älterer Erfahrung ſein ſollte, ſo mag dies der beſte Dank für den großmütigen Sammler ſein. Die Sammlung Gurlitt umfaßt Blätter jeder Größe und Art, Studienblätter aus allen Epochen des Künſtlers von 1789 bis 1835; Studienblätter, aber keine ſelbſtändigen Kunſtblätter. Alſo auch keine bildartigen Sepiablätter, wie ſie Friedrich ſo gern auf den Ausſtellungen zeigte und verkaufte, denn er war Spezialiſt in dieſer modiſchen Sepiatechnik.

Studienblätter nach der Natur überwiegen, doch finden ſich auch Nachzeichnungen nach Vorlagen. Eine Art von Typenſchatz aus der Natur wird für die Mappe oder für das Skizzenbuch auf Wanderungen und Reiſen geſammelt, um ſpäter oft für die Gemälde zu dienen: Schiffe, Segel, Anker, Netze verraten den Greifswalder, der dem Hafen und dem Meere vertraut aufwächſt, Hünengräber, Eichbäume, Kreidefelſen, Küſtenufer und die Ruine Eldena verraten den Nordländer, der ſchon als Kind die pommerſche Heimat durchſtreift, und immer wieder das geliebte Rügen beſucht. Ein Blick auf die Brühlſche Terraſſe mit Hofkirche und Brücke erinnert an Dresden, wo Friedrich ſeit 1798 ſeßhaft war. Wald- und Wieſenlandſchaften, Felshöhlen, Tannen-

wälder, Weitblicke vom Brocken, Felsen- und Gesteinstudien, Dörfchen, Flußtäler und Bauernhäuschen verweisen auf seine Wanderungen im Harz, im Riesengebirge in der sächsischen Schweiz, in der Umgebung von Loschwitz und Dresden. Mädchen, Frauen, Kinder, Jünglinge in deutscher Tracht stellen, als Staffagefiguren studiert, seine nähere, bescheidene Umgebung und seinen Schülerkreis dar. Alle diese Werkblätter, mit Kreide, Blei, Feder gezeichnet, und dann zuweilen leicht laviert, dienten der Arbeit des fleißigen Künstlers, der sich in allem versuchte und als Baumeister, Architekt, Plastiker, Maler, Graphiker, Schreiner und Schneider zeichnerisch tätig sein konnte und überall Neues und Eigenes zu geben hatte. Wir wollen nun versuchen, durch diese Blätter Friedrichs Zeichenkunst verstehen und werten zu lernen und den Werdegang dieser Kunst an der Hand der festdatierten Blätter so zu verfolgen, daß wir damit zugleich richtige Bestimmung und Datierung für die undatierten und allenthalben zerstreuten Blätter der öffentlichen und privaten Kunstsammlungen gewinnen können.

Caspar David Friedrich hat schon früh und gern als Schüler der Greifswalder Stadtschule gezeichnet. Was er in der Lehre des Zeichenlehrers Quistorp zu lernen hatte, war nach akademischer Regel gewiß nach Gips und nach Vorlagen gezeichnet, die der liebenswürdige Graffschüler aus seinen eigenen Mappen zeigen konnte. Und doch führte ihn schon Quistorp zu den Werken der Kunst und Natur, zeigte ihm die Peeneufer und Hünengräber, die alten Bauten Greifswalds und Stralsunds, und das kleine Skizzenbuch füllte sich mit ängstlich-peinlich gezeichneten Strichen des spitzen Bleis. Ein Blatt aus dem August 1789, eine Naturstudie nach einem Felsblock, zeigt, wie schlecht der junge Anfänger zeichnete, der doch ein so scharfes, klares Auge besaß. Als er dann endlich statt Seifensieder Maler werden durfte und als schwedischer Untertan 1794 die Kopenhagener Akademie besuchte, fand er die akademische Lehre des absterbenden Barock nach französischem Muster in strenggeregeltem Lehrgang vom Gips bis zur Natur, wie er uns aus Runges Briefen bezeugt ist. Die in Paris ausgebildete Crayon- und Laviermanier beherrschte die deutschen höfischen Akademien jener Zeit, und wenn auch das weiche Material der Kreide zu einem freieren, breiteren Strich verführte, so war doch das tonige, malerische Wesen der Zeichenkunst eher ein Verfall als ein Fortschritt. Auch Friedrich wurde mit dieser Technik vertraut, die durch ihre Ton- und Farbwerte dem Maler zugute kam.

Das hier abgebildete Kellergewölbe (Kreidezchng. v. 12. Nov. 1797) ist eine Probe dieser Technik. Auch lernte er offenbar damals in französischer Kreidetechnik jene seltsamen Bildniszeichnungen zeichnen, deren breite Parallelschraffuren im Kostüm an die Stichtechnik erinnern, während das durch feine Kreuzschraffuren modellierte Gesicht die Akribie holländischer Feinmalerei aufweist. Diese Blätter werden — durch die Inschrift von K. Th. Pyl auf dem köstlichen Bildnis der Mutter Heidensche aus Schildeners Nachlaß, das Dr. Heise in Lübeck besitzt, — „um 1795“ bestimmt, wenn ich auch schon bei der Publikation des Mannheimer Blattes, das vielleicht Friedrichs Mutter darstellt[1], an dieser Datierung zweifelte und das Blatt lieber in die Zeit nach der Heimkehr von der Akademie bestimmt hätte. Wie aber auch Abildgaard auf ihn einwirkte, beweist uns eine Bleipause, die feinlinig im Umriß, tonig modellierend, zwei Priester in Gegenbewegung darstellt und die den nordischen Klassizismus des seltsamen Ossianmalers ahnen läßt. Mehrere bezeichnete Blätter verschiedener Art und Qualität zeigen in weichem Bleistrich den unsicher wechselnden Stil des Zeichners, der wohl schon im Februar 1798 wieder zu Hause war und fleißige Naturstudien nach Kähnen, Bäumen, Bauernhäusern zeichnete. Der hier abgebildete Tannenbaum, flott und geschickt, breitstrichig, malerisch gezeichnet, mag diese Stufe kennzeichnen. Friedrich scheint ernstlich weitergelernt zu haben und machte sich in Dresden im folgenden Jahre mit der akademischen Zeichenlehre vertraut. Den Rückfall in die kanonische Manier beweisen

[1] Zur neudeutschen Zeichenkunst. Z. f. b. K. N. F. XXXI. H. 12, S. 273.



C. D. Friedrich.
Die Harfenspielerin. Kreidezeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Kellergewölbe. 12. Nov. 1797. Kreidezeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Meerufer auf Rügen. 19. März 1802. Federzchg. laviert. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

zwei aufschlußreiche Blätter mit Baumschlag in zarter Umrißfederzeichnung, unter der „nach Zingg“ und „nach Veith“ steht. Der Lernbegierige hat offenbar nach Vorlagen geübt, wie sie Johann Philipp Veith, der Lehrer für Landschaftskunst an der Dresdner Akademie radiert, wie sie Adrian Zingg, ebenfalls Akademieprofessor, den Schülern vorlegte und schießlich als Anweisung, Anfangsgründe, Studienblätter für Landschaftszeichner gestochen herausgab. Dieser gezackte und gerundete Baumschlag, dieser akademische Umrißstrich ist in Friedrichs seltenen Radierungen aus den Jahren 1799, 1800, 1801 nicht zu verkennen, und wir haben hier endlich den Beweis dafür, daß er aus der akademischen Lehre der Zingg und Genossen seine Landschaftsgraphik und Radierungstechnik erlernte. Wie er das Schulerbe des 18. Jahrhunderts verwaltete und verwandelte, zeigen leichtlavierte Federzeichnungen in Tusche und Sepia aus den Jahren 1800 und 1801, die in kurzem, absetzendem Federstrich mit Hacken und Druckern die Lichtwirkung unterstützen und das tonige Wesen der Lavierung fördern. Als Probe wird hier das Blatt mit der Ruine Eldena vom 5. Mai 1801 abgebildet. Diese Ruine, die er immer wieder zeichnete, und die er in seinen Mönchbegräbnissen im Eichenwald immer wieder zwischen knorrige Eichen in die Mitte einer düstern Schneelandschaft stellte, war ihm das Symbol der verfallenen Kirche und der vergangenen Herrlichkeit Die Federlinie gibt nur Umriß und Form, während dem Pinsel stoffliche Belebung und malerische Belichtung überlassen wird. Ebenso sind die zahlreichen Figurenstudien nach Frauen und Kindern gearbeitet, die, angelehnt, sitzend oder liegend, formale Übungen darstellen, denn das Figürliche war, wie er selbst einmal bezeugte, nie seine Sache. Er ließ deshalb in das Bild „Morgen im Riesengebirge“ (Schloß. Berlin) die Staffagefigürchen vom Freunde Kersting malen. Deshalb ließ er auch die Vorzeichnungen für die Holzschnitte seines Bruders Christian von anderen Künstlern zeichnen, und ich glaube, daß nur ein einziger Holzschnitt (die Spinne) auf seine Zeichnung zurückgeht. 1800, 1801 und 1802 weilte er in der Heimat. Seine Zeichnungen gewinnen immer mehr die gepflegte Sorgfalt und Sauberkeit der Sepiatechnik, die Goethe so gefiel. Wir geben hier aus dem März 1802 die lavierte Sepiazeichnung eines Meeresufers von Rügen wieder, das die Nettigkeit seiner großen Sepiablätter vorausahnen läßt. Diese Technik, die besonders durch Seydelmann in Dresden in Mode gekommen war, wurde bald Friedrichs eigenes Bereich und die beste Vorschule für seine Ölmalerei, die in ihren Anfängen (1806/10) immer an die Sepiatechnik gemahnt. Auch war diese saubere, zarte Braunlavierung die beste Vorlage für die Aquatintablätter, die nach Friedrichs Sepiablättern hergestellt wurden. Zwei solcher Bleiumrißvorlagen, mit Lineal und Zirkel gezeichnet und durchgepaust, finden sich auch in dieser Sammlung. Weiche tonige Bleizeichnungen nach Ziegen und Bauern entstanden im Frühling 1803 in Loschwitz, wo er aus seinem Häuschen auch den Fensterblick peinlich treu zeichnete. Das Jahr 1806 war besonders fruchtbar. Ein kleines Skizzenbuch, das sich im Nachlaß des Malers Kersting befindet, zeigt die Fortschritte des Zeichners in spitzen, scharfen Bleizeichnungen nach der Natur. Eine köstliche Federzeichnung, aus dem Juni 1806, die wir hier abbilden, gibt die zarte empfindliche Umrißlinie, die (offenbar in der pommerschen Heimat) die weite Kadenz der Uferlinien nachtastet. Die gleichzeitigen Bleizeichnungen zeigen die feine, tonige Schraffur der Schatten, die schräge Kommalinie des Grases, die Kurzschrift des Zeichners, der mit Zeichen schreibt. Und diese Kurzschrift, die mit ganz bestimmten Zeichen Gras und Acker, Laub- und Nadelholz, durch engere und weitere Schraffur die Raumferne und durch Zahlen die Raumfolge der Berge und Bäume einzeichnet, entwickelt Friedrich in den folgenden Jahren zur Meisterschaft. Den Höhepunkt dieser reinen Linienzeichnung glaube ich 1810/11 ansetzen zu können. Die Fußwanderung, die er 1810 mit Kersting ins Riesengebirge, 1811 in den Harz unternimmt, ist in solchen Meisterblättern zu verfolgen. Die Flächenteilung dieser Weitblicke ist klar und rein mit scharfem Bleistift gegeben. Farben werden notiert. Die Zitterlinie der Berghöhen, die Rundbogenlinie der Laubbäume, die Grätenzeichen der Tannen,

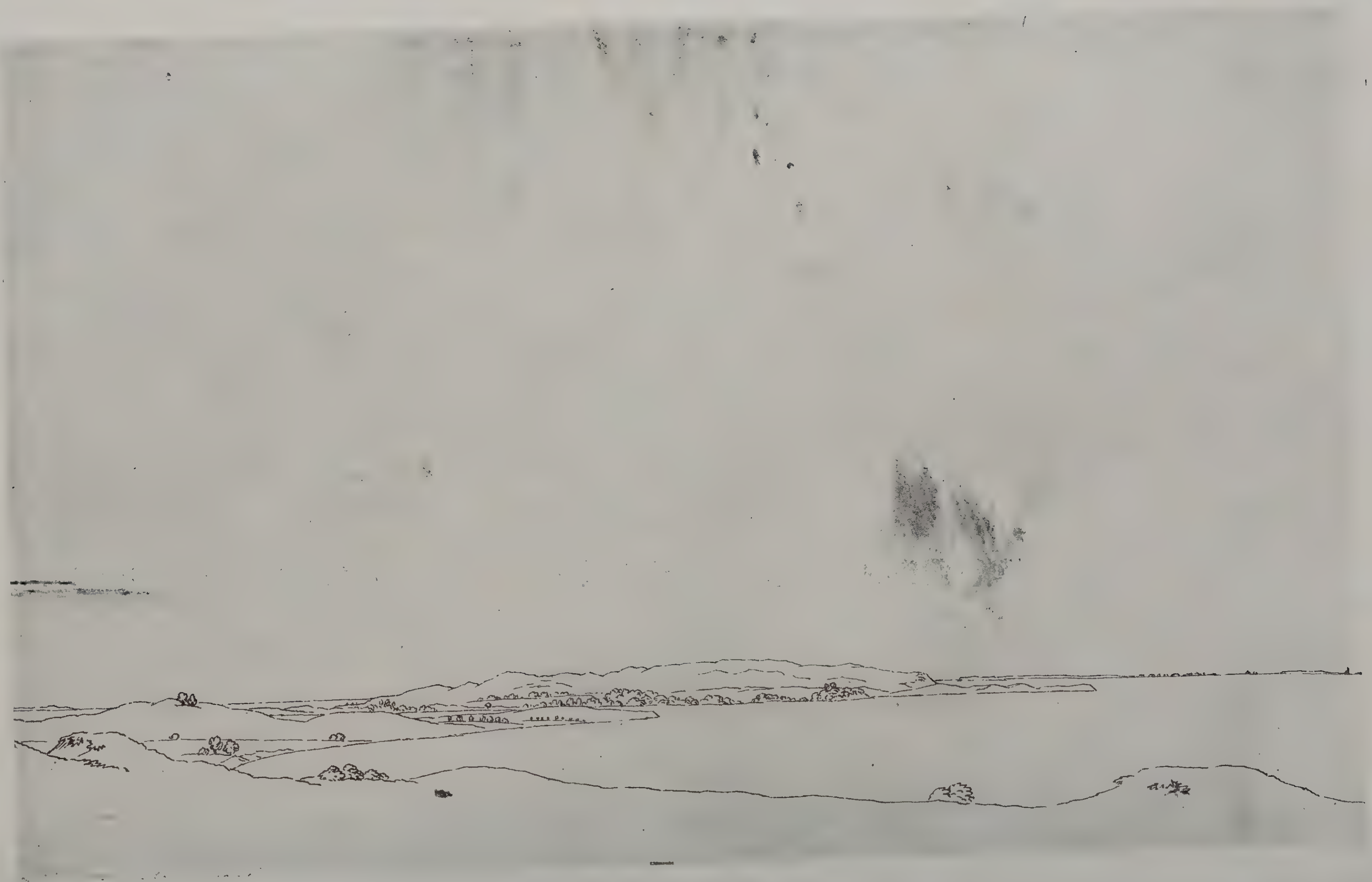
die Kommalinie der Kornfelder, die Punktlinie der Graswiesen, dies alles wird stenographisch notiert. Der Standpunkt wird durch eine Horizontale, der Maßstab der Betrachterfigur durch eine kurze Vertikale angegeben. Die hier abgebildete Waldlichtung vom 8. Juli 1810 gibt den besten Begriff von dieser Zeichen-Kunst. Mehrere Zeichnungen von der Sommerreise in den Harz (1811) zeigen Felshöhlen — die im Bremer Arminiusbild Verwendung fanden —, einen Waldweg — für den Chasseur im Walde verwendet —, Brockenblicke — für die Brockenbilder in Hamburg und Berlin verwendet —, denn diese Zeichnungen waren Werkzeichnungen für seine Landschaftsgemälde, die er zu Hause in der Malerstube aus strömender Erinnerung malte. Inzwischen hatte Friedrich Goethes Wohlwollen gefunden. Er hatte auf der Konkurrenz der Weimarer Kunstfreunde mit zwei Sepialandschaften 1805 den halben Preis gewonnen, hatte Goethe 1810 in Dresden kennengelernt und auf einer Wanderung 1811 in Jena besucht. Die liebliche Malerin Luise Seidler hatte vermittelt, und so versteht man, wenn sich Goethe 1812 bei den Fürstlichkeiten darum bemühte, Zeichnungen von Friedrich zu verkaufen, wie er es schon vorher getan hatte. Er schrieb deshalb am 11. Juni an den Freund Heinrich Meyer[1]: „Friedrichs Zeichnungen, die Sie mir übersendeten, bestunden oder bestehen in dem Kirchhof, der Aussicht auf die Ostsee bei Morgenlicht, beides große Blätter, welche wir schon ehemals gesehen. Sodann ein Bauernhaus, und das Fenster mit Aussicht auf die Elbe, welche uns ebenfalls bekannt waren. Ferner in Großquartoformat ein Gegenstück zu dem gedachten Fenster mit Aussicht auf die Dresdener Brücke. Zwey andere Fenster aus Loschwitz mit Aussicht, ein Prospekt von Blasewitz und ein Bauernhaus ohne Hintergrund oder Nebenwerk. Nach Abrede mit Ihnen habe ich alles sogleich den hohen Gönnern und alsdann dem andern Kunstfreunde vorgewiesen, allein die Lust scheint vergangen zu sein, und so werde ich den darbenden Friedrich wohl wieder mit seinen Kunstwerken, nicht, wie er gewünscht, mit Geld heimsuchen müssen.“ Aus den folgenden Jahren sind Zeichnungen Friedrichs in der Sammlung Gurlitt nicht zu finden, erst aus dem Jahre 1818 stammt das feine, hier abgebildete Blatt „In Bruder Adolfs Garten“. Friedrich hatte sich am 21. Januar 1818 mit Christiane Caroline Bommer heimlich trauen lassen und überraschte die Freunde mit dieser Tatsache. Im Sommer trat er die Reise nach Greifswald an, um die junge Gattin den Geschwistern bekannt zu machen. In Bruder Adolfs Garten in Greifswald entstand am 20. August diese anmutige Gelegenheitszeichnung, die mit wenigen Strichen den Blick aus dem Gartenhäuschen mit zwei abgewandten, hinausschauenden Frauen umreißt. In der sitzenden Gestalt glauben wir Caroline zu erkennen, die uns aus dem Bildchen der Nationalgalerie (Frau am Fenster) und aus einer Federzeichnung des Kronprinzenpalais bekannt ist. Die flüchtige Skizze hat in ihrer herben, sparsamen Umrißlinie einen eigenen Reiz. Wenige Tage vorher war eine genaue Bleizeichnung nach geflaggten Masten und kleinen Segelschiffen am Stralsunder Hafen entstanden. Auf solche Studien gehen die früher entstandenen Hafenbilder in Hamburg und Berlin zurück, wie ja überhaupt Friedrich ein genauer Kenner des Schiffbaus und der Schiffahrt gewesen sein muß. In einem der folgenden Jahre wird auch die Staffagestudie (Pause) nach Jünglingen in teutscher Tracht entstanden sein. Der Künstler pflegte genaue Studien zu machen, wenn er solche Figuren in einem Bilde als ideale Beschauer verwenden wollte. Da er in dem Dresdner Bild „Zwei Männer in Betrachtung des Mondes“ zwei Schüler — wahrscheinlich Heinrich und Bommer — darstellte, werden auch diese beiden Hinauf- und Hinausblickenden, wie auch der Sitzende, Schüler gewesen sein. Die feinbeobachtete Umrißlinie ist wieder

[1] Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Herausgeg. von Max Hecker. 2. Bd. Schr. der G.-Ges. 34. Weimar 1919. S. 308. Über seine weiteren Beziehungen zu Goethe und über dessen Urteile berichtet mein demnächst bei Klinkhardt & Biermann erscheinendes Buch: „Caspar David Friedrich. Bekenntnisse“, das den schriftlichen, zumeist unbekannten Nachlaß Friedrichs mit den Bekenntnissen, Schilderungen, Erinnerungen seiner Freunde und Zeitgenossen herausgeben wird.



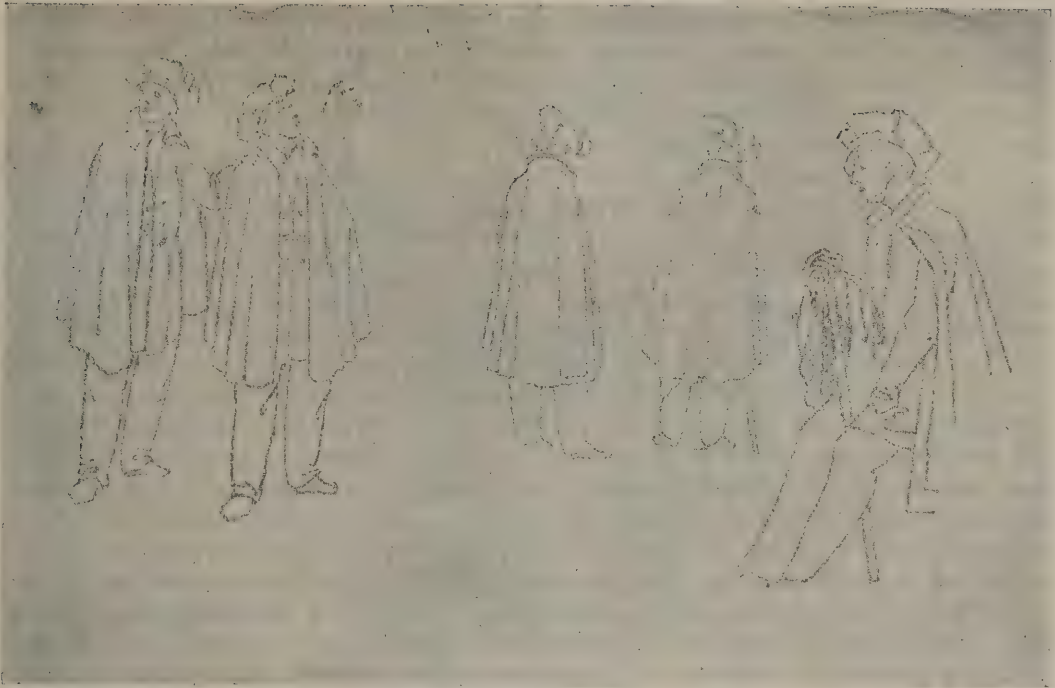
C. D. Friedrich. Abtei Eldena. 5. Mai 1801. Federzeichnung laviert.

Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Fernblick auf Rügen. 17. Juni 1806. Federzeichnung.

Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Modellstudien. Pause. Federzeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

auf letzte wesentliche Form gebracht. In den 20er Jahren verlor Friedrichs Zeichenkunst von ihrer linearen Schärfe und Spannung, von ihrer rhythmischen Kraft und Sparsamkeit. Auch er gehorchte insoweit dem Geiste der Zeit, als er dem anwachsenden malerischen Wesen durch weiche Lineatur, durch tonige Modellierung, durch malerische Licht- und Schattenwirkung Tribut zollte. Eine zarte, lichte Aquarellierung ist öfters zu finden. Sein Kunstlicht kommt dem Naturlicht näher, die Sonne und ihre linienlösende Helligkeit wird mehr beachtet. In den Sepiablättern erscheint ein lockeres Getupfe in Baumschlag und Gras, auch in den Zeichnungen verweht die scharfe Flächenteilung, alles wird naturnäher und graphisch bunter. Den Anfang dieser Spätzeit eröffnet ein Zyklus großer Blätter mit weichem Blei und mit Kreide gezeichnet, der dem Wesen der Musik gewidmet ist. Ein Blatt der Hamburger Kunsthalle (Dichters Traum genannt) zeigt einen schlafenden Lautenspieler vor blühendem Gesträuch, über dem betende Engel eine überstrahlte Orgel belauschen und ihren himmlischen Klang verehren. Ein zweites Blatt dieser Folge scheint mir die große Kreidezeichnung der Gurlitt-Sammlung zu sein, die ein auf steinerner Altane sitzendes Harfe spielendes Mädchen vom Rücken zeigt. Darüber ersteigt, riesig aufwachsend, ein mittelalterlicher Dom. Vielleicht hatte dies Blatt als Vorlage für ein verschollenes Gemälde gedient, auf dem ebenfalls ein Harfe spielendes Mädchen auf der Altane dargestellt war, vom Abendstern überschimmert. Vielleicht ist auch das kleine Bild von Carus „Die Musik" in der Dresdener Galerie nicht ganz unabhängig davon entstanden. Dies Friedrichblatt hat also für uns besonderen Wert. Zwei Bleizeichnungen aus dem September 1835, in Teplitz gezeichnet, erweisen dann, wie sehr Friedrichs Zeichenkunst durch sein zunehmendes Leiden gelitten hatte. Wir bilden das eine Blatt vom 10. September hier ab. Es ist alles weicher und lichter geworden. Man ahnt zwar in der engen Tonschraffur der Granitsteine, in der zarten Zeichenlinie der Gräser immer noch die alte Meisterschaft, doch macht das Sonnige die Form unklarer, lockerer, und man wird Blätter aus diesen letzten Jahren seiner Tätigkeit immer daran erkennen, daß sie die strenge Formung

und Spannung, die sparsame Ökonomie der Kunstmittel vermissen lassen. Dann versinkt 1837 der vom Schlag getroffene Künstler in qualvolle Lähmung. In den letzten Wochen seines Lebens erwarb der russische Thronfolger von der verarmten Familie einen Schatz von Zeichnungen, der wahrscheinlich in Rußland verwahrt ist. Am 7. Mai 1840 schloß der große Seher seine Augen für immer.

Den Zeichner Friedrich wird man am besten in den Kabinetten zu Dresden, Hamburg und Berlin und in einigen Privatsammlungen studieren können, von denen die hier besprochene Sammlung Wolfgang Gurlitt-Berlin die Bedeutendste sein dürfte. Selbstverständlich konnten hier nur einzelne Blätter besprochen werden, die uns für die Entwicklungsstufen des Künstlers bedeutend erschienen. Gerade in seiner Zeichenkunst wird offenbar, wie wandelbar und wie gesetzmäßig diese zuchtvolle Zeichenschrift ist. Ein Sammelband der besten Blätter könnte dies noch besser erweisen. Immer wieder kann man die unsinnige Behauptung lesen, Friedrich hätte sich in seiner Kunst eigentlich kaum entwickelt, und es käme deshalb auf die schwierige Datierung der Bilder und Kunstwerke gar nicht an, ja, es wäre eigentlich so gut wie unmöglich. Wer sich aber mit dem Kunstwesen dieser Bilder und Zeichnungen eingehend befaßt, erkennt sehr wohl, wie Friedrich in Farbe und Linie eine eigene und folgerichtige Wandlung gestaltet. Hätte Wolfradt in seinem verdienstlichen Buche, das ästhetisch das Kunstwesen der Malerei Friedrichs erforscht, methodisch klarer und eindringlicher das Kunstwesen der Farbe und der Linie in Malerei und Graphik des Künstlers untersucht, so hätte er gewiß die wertvolle, erkenntnisreiche Gegenprobe auf die historische Erforschung geleistet, die wir von Dr. Jähnig in Dresden erwarten dürfen. Das Ergebnis der historischen wie der ästhetischen Untersuchung wird und muß zu gleichen Datierungen führen, und die hier versuchte Darstellung der graphischen Entwicklung in Friedrichs Zeichenwerk auf Grund der Sammlung Gurlitt darf allen weiteren Forschungen nicht widersprechen, wenn meine Anschauung richtig war.

Rückblickend und zusammenfassend ist zu sagen: Friedrich war ein Kind des 18. Jahrhunderts — er war es noch lange — und fand in der Jugend in Schwedisch-Pommern (das von Schweden her französischen, von Deutschland her deutsch-holländischen Kunstgeist aufnahm) in Quistorps Schule die Graffsche Kunstlehre. In Kopenhagen fand er die akademisch-französische Kunstlehre des sterbenden Barock, neben dem Einfluß des nordischen Klassizismus, der die letzten Formen der Südkultur mit neuem, germanischem Gefühlsgehalt belebte. Dies erklärt seine schwankende Technik, die wechselnden Kunstmittel, den Widerstreit von malerisch-graphischem Ton und plastisch-graphischer Linie. In Dresden findet er die akademische, mit Zingg aus Paris importierte Zeichenlehre, die er sich umbildet und neu beseelt. Diese, aus Willes Pariser Schule vererbte deutsch-holländische Zeichenmanier, die, von neuen Naturstudien ausgehend, in der Klengelei entartet, entwickelt er durch neues Naturerleben zu einer eigenen Zeichen-Schrift, die er bald für seine Zwecke meisterlich beherrscht. Seine Sepiatechnik, seine Aquarelltechnik beruht, wie seine lasierende Öltechnik, ganz auf dieser sicheren Zeichenfaktur, die trotz aller Naturnähe doch immer Kunst bleibt. In den 20er Jahren wächst dann das malerische Element, daß sich in weicherer Belichtung und Modellierung, in toniger Schraffur und fleckiger Innenzeichnung fühlbar macht, in den Zeichnungen wieder mehr über den linearen, rhythmischen Bau seiner Zeichen-Kunst. Das Bild, das graphische Bild gewinnt, was das Zeichen, was die Linie verliert. Schließlich behält eine Art von Freilicht und Sonnigkeit die Oberhand und zersetzt tonig die Linie, die ihre Schärfe und ihre Ausdruckskraft einbüßt. Damit ist das Schicksal der Einzelpersönlichkeit wie der Massenpersönlichkeit jener Zeit angedeutet. Immer gehört das Zeichen einer Gemeinschaft und lebt durch Übereinkommen einer Gemeinschaft in Lehre und Schule fort. Es wächst und kann nicht gemacht werden. Das Kunstzeichen, die kanonische Formel des Barock, wurde durch das Naturzeichen, die neuentdeckte Geistform der Romantik abgelöst, nachdem die gelassene, objektive Umrißlinie des internationalen Klassizismus



Tannenstudie nach der Natur. Sept. 98. Bleizeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



In Bruder Adolfs Garten. Greifswald, 20. Aug. 1818. Bleizeichnung.
Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

C. D. Friedrich.



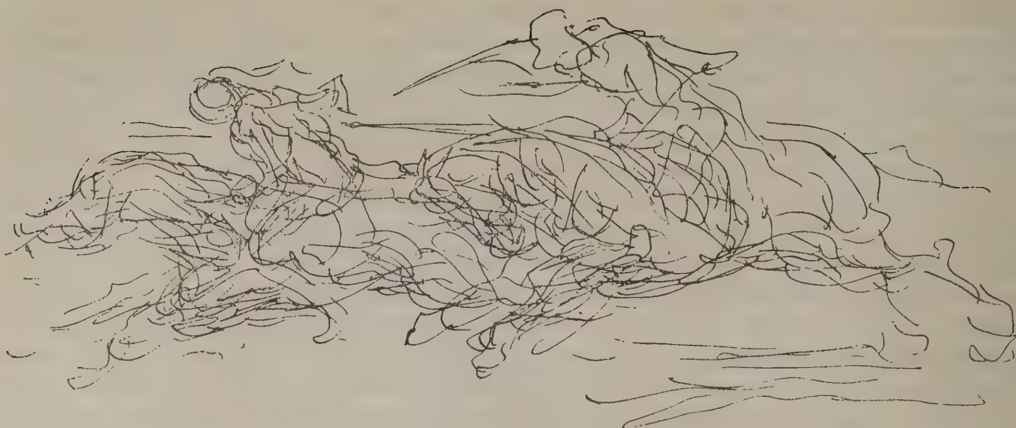
C. D. Friedrich. Waldlichtung. 8. Juli 1810. Bleizeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.



C. D. Friedrich. Wiesenstudie. Teplitz, 10. Sept. 1835. Bleizeichnung. Sammlung W. Gurlitt, Berlin.

bedeutungsleer erſtarrt war. Ich habe an anderer Stelle ausgeführt[1], welche Arbeit die neue romantiſche Linienkunſt zu leiſten hatte, und wie ſie zunächſt in der Blatt- und Buchgraphik ihre Befreiung ſuchte. Mit dieſer romantiſch-neudeutſchen Kunſtlinie — deren Ahnen Flaxmans klaſſiziſtiſche Umrißlinie, die primitive Umrißlinie der Durchzeichnungen, die nordiſche Stich- und Schnittlinie der Volksbücher und die vielgeliebte, kurſive Federſtrichlinie des Dürerſchen Maximilian-Gebetbuches wurden — hat Friedrich nichts zu tun. Während Runge die klaſſiziſtiſche Umrißlinie für ſeine neuen Bedeutungsformen immer noch benutzt und ſein Farbweſen viel reiner entwickelt als ſein Linienweſen, dringt Friedrich ſehr früh von der barocken Schullinie zu einer neuen Zeichenlinie vor, die er ſich, aus zierlichſtem Verismus zu einer letzten, faſt aſiatiſchen Stenographie geſtaltet. Auch hier iſt er der große Einſame und Unverſtandene, der ohne Gemeinſchaft ſeine monologiſche Exiſtenz geſtaltet. Da er verſtanden ſein wollte, mußte er ſeine ſymboliſche Geheimſprache mit den Formen der organiſchen Natur vermummen, wie er es in ſeinen Gemälden, Aquarellen und Sepiablättern tat. Er ſprach ſein ſubjektives Weſen in objektiven Landſchaftsbildern aus, und nur in ſeinen Werkzeichnungen entfaltet er ſeine eigenartige, unvergeßliche Zeichenſchrift. Seine Schüler wiſſen dies Erbe nicht zu verwalten. Sie zeichnen entweder maleriſch tonig (nach Dahls Art) oder kleinlich veriſtiſch wie der frühvollendete Heinrich, Friedrichs Meiſterſchüler. Das Zeichen war verloren und wurde, nach dem Intermezzo des Nazarenertums und der neudeutſchen Reſtauration, erſt ſpäter — lange nach der Sündflut des Naturalismus — mit der Wiedergeburt der Linienzeichnung von nordiſchen Künſtlern wiedergewonnen, die es unſrer neuen Kunſt als ein köſtliches Erbe vermacht haben. Da aber das Zeichen ohne geiſtige Bindung und Gemeinſchaft nicht leben kann, — dies iſt das Problem der religiöſen Kunſt — erleben wir gerade heute das Schickſal der romantiſchen Kunſt in neuer Spiegelung wieder und begreifen die Zuflucht aus dem Eſperanto des Expreſſionismus zu der organiſchen Naturform, die ihr gemeinſchaftbildendes Naturzeichen der großen menſchlichen Gemeinſchaft immer wieder darreicht und vom ſubjektiven Weſen der Innenwelt in das objektive Weſen der Außenwelt zurücklockt. Denn immer wieder wird in kunſtmüden Zeiten ohne bindende Gemeinſchaftskultur die Natur als Retterin angerufen. Offenbar iſt es wieder an der Zeit, „den Finger an den Mund gelegt“ den Nachdenklichen jene ſeltſamen Worte Goethes zu wiederholen, die er dem guten Eckermann einmal in der Fenſterniſche zuflüſterte: „Ich will Ihnen etwas entdecken, und Sie werden es in Ihrem Leben vielfach beſtätigt finden. Alle im Rückſchreiten und in der Auflöſung begriffenen Epochen ſind ſubjektiv, dagegen aber haben alle vorſchreitenden Epochen eine objektive Richtung. Unſere ganze jetzige Zeit iſt eine rückſchreitende, denn ſie iſt eine ſubjektive. Dieſes ſehen Sie nicht bloß an der Poeſie, ſondern auch an der Malerei und vielem anderen. Jedes tüchtige Beſtreben dagegen wendet ſich aus dem Inneren heraus auf die Welt, wie Sie an allen großen Epochen ſehen, die wirklich im Streben und Vorſchreiten begriffen und alle objektiver Natur waren.“

[1] Die Märchenilluſtration der Romantik. Fauſt. Eine Monatsſchrift für Kunſt, Literatur und Muſik. Berlin 1923/24. Heft 8/9. S. 21/29.



Daumier als Zeichner

Von CLAUDE ROGER-MARX | Mit zehn Abbildungen auf vier Tafeln und im Text

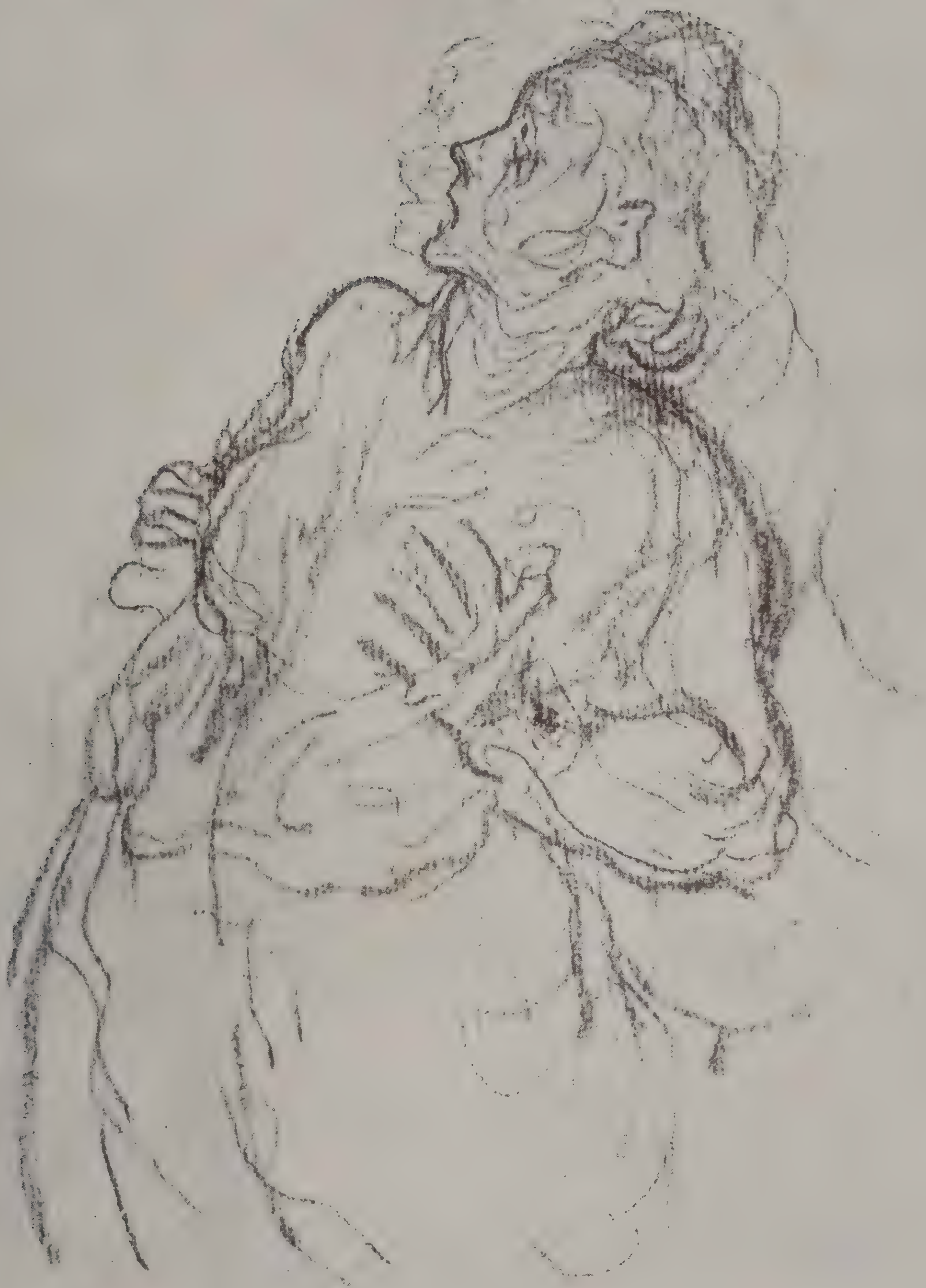
Mehr als in ſeinen Lithographien, mit denen er eine Führerrolle behauptet, mehr als in ſeinen weitgetriebenen Aquarellen, die troß aller Selbſtändigkeit gefallen müſſen, ſelbſt mehr als in ſeinen Gemälden, in denen er kraft ſeines Genies den Mangel an Zeit und Schulung, unter denen er immer litt, überwindet, viel mehr ſind in ſeinen plötzlich inſpirierten, wie zufällig hingeworfenen Skizzen die ungeheuren Möglichkeiten zu entdecken, die, ohne ſie alle verwirklichen zu können, dieſer den größten Künſtlern aller Zeiten ebenbürtige Rieſe in ſich barg.

Das Alter Daumiers taucht unter in Armut. Nur die brüderliche Zuneigung Corots hat ihm einen Unterſchlupf in Valmondois verſchafft. Seine Augen werden trüb. 1878 veranſtalten ſeine Freunde eine Geſamtausſtellung: die Koſten dafür werden nicht gedeckt. Im folgenden Jahr ſtirbt er und hinterläßt in ſeinem Atelier Mappen voller Skizzen. Der geringe Preis, der damals für große Bilder von ihm bezahlt wurde, verurſachte, daß man für jene vergilbten Blätter überhaupt nichts zahlen wollte. Die Rückſeiten von Rechnungen und alten Briefen waren mit konfuſen Kritzeleien bedeckt, die keine anderen Kennzeichen trugen als die des Genies. Es geht die Legende, man hätte ſie zu tauſenden vernichtet; andere wurden paketweiſe verkauft. Man fand, ſcheint es, Ende des letzten Jahrhunderts welche auf den Kais.

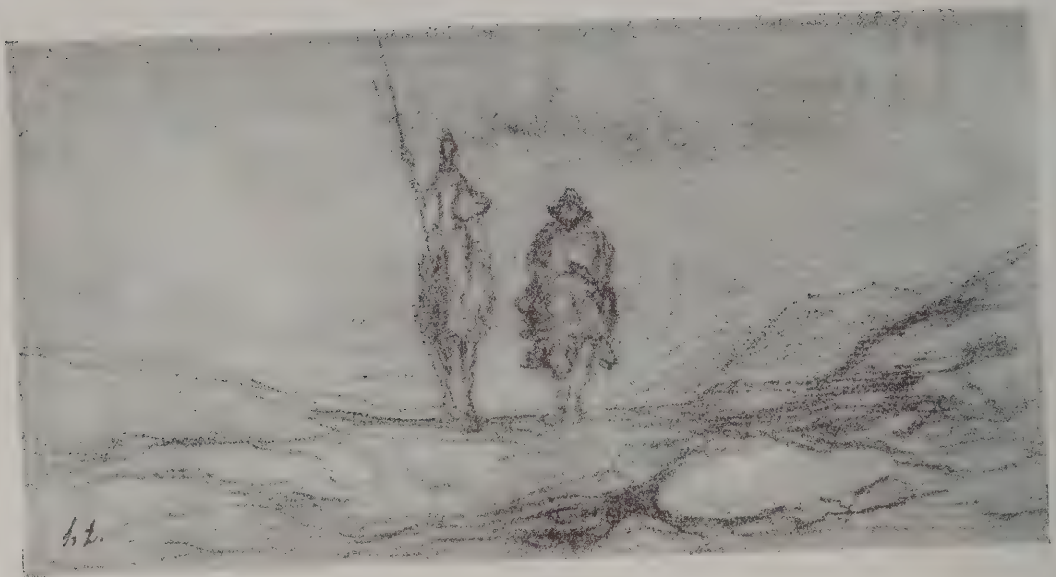
Viele haben ſchwer gelitten. Der Staub der Kohle hat ſich verflüchtigt. Es ſind nur noch ärmliche Zeugen, Skizzen von Skizzen. Wir empfinden vor ihnen das gleiche Bedauern wie vor zu ſchwachen Negativen, die kein Bad verſtärken kann.

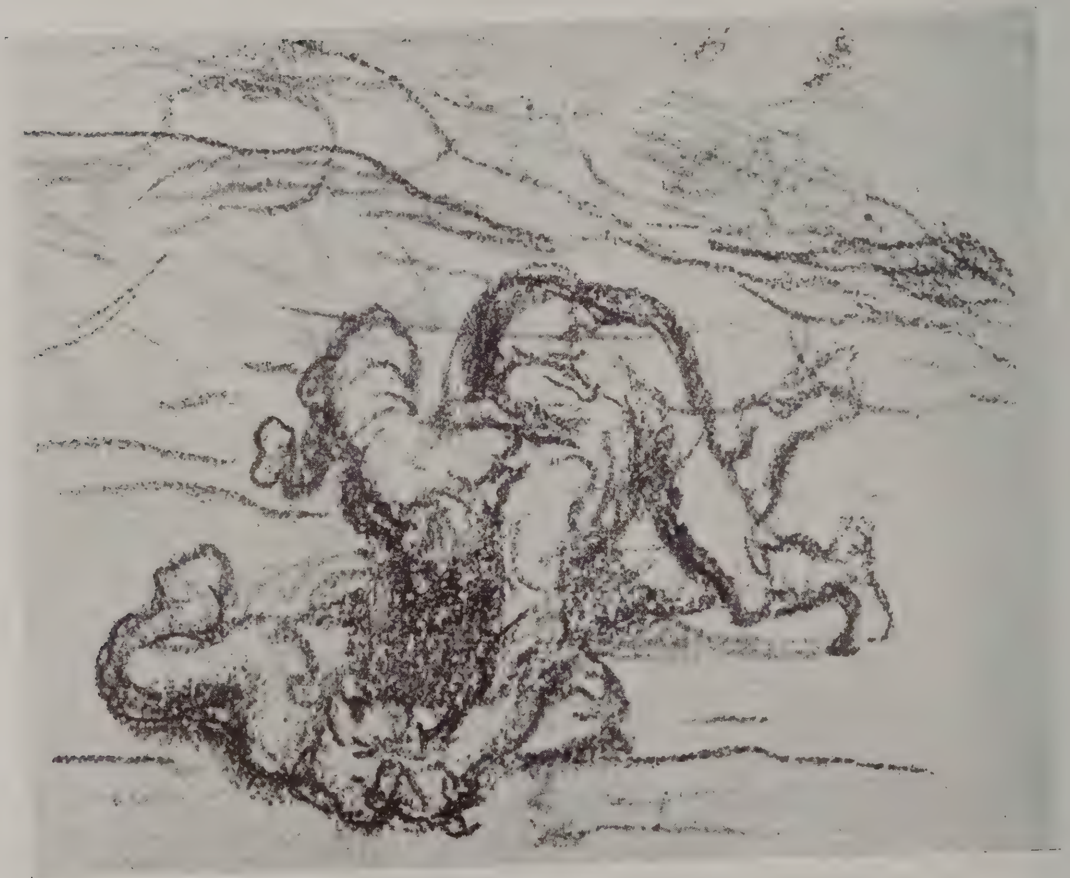
Die wichtigſten dieſer Studien ſind gewöhnlich mit Reißkohle gezeichnet. Sie ſcheinen mitunter unklar; die Striche überlagern einander; Daumier hat ſich nicht die Zeit genommen, welche wegzuwiſchen; aber man überſieht bald das Unwichtige und bewundert nur die Meiſterſchaft, mit der er, ohne Modell, aus dem Gedächtnis — wie er das ſtets tat — eine Szene komponiert, die Perſonen hinſtellt.

Ohne Taſten ſeine Form zu finden, das iſt beim Zeichner wie beim Schriftſteller eine ganz beſondere Gabe. Dieſe lebendigen Bruchſtücke, voller Kraft und Geſundheit, dieſe blaſſen Fragmente, die dennoch alle andern neben ſich erblaſſen laſſen, ſie überraſchen wie die Penſées von Pascal. Stammgäſte der Studienſäle, Wagen dritter oder vierter Klaſſe, Wäſcherinnen, Fleiſcher, Seiltänzer, Richter, Advokaten, Graphikliebhaber, Don



Honoré Daumier.
Zeichnung.





Honoré Daumier.

Zeichnungen.



Honoré Daumier. Zeichnung.

Quichottes, Molière-Typen, oder solche der alten Komödie, dies sind die uns geläufigen Personen des Lithographen. Aber neben ihnen tauchen unerwartete Gestalten auf. Unveröffentlichte Szenen, im Überfluß herausgesprudelt, offenbaren all das, was Daumier, gezwungen „seinen Karren zu ziehen" — so nannte er sein Lithographenhandwerk — gewiß verwirklicht haben würde, wäre er von seiner Zeit nicht weniger geliebt, aber besser verstanden worden.

Erfindung und Beobachtung schäumen hier über. Sie ragen aus der Zeit und ihrer Ebene mit einer Leichtigkeit, einer Selbstverständlichkeit, für die nur die Künstler der Renaissance oder Rembrandt sonst als Beispiele gelten können. Es ist wahrhaftig etwas Episches in dieser Hand, die Helden und Götter, Nymphen, Kentauren und Satyrn mit derselben Wahrheit und Naturhaftigkeit lebendig macht wie die über die Kaistufen gebeugte Wäscherin, den Hanswurst auf dem Jahrmarkt oder den am Gerüst baumelnden Tüncher.

Das Bildhauerhafte dieser Entwürfe läßt stutzen: — „Der Kerl hat was von Michelangelo unterm Fell!" rief Balzac aus.

Niemals hemmt der Kontur künstlich die Form, sondern er legt den Plan fest, definiert die Bewegung voll und genau. Jede Figur lebt, atmet, bewegt sich im Licht; es scheint einem, als könne man um sie herumgehen. Das Auge hat den maßgebenden Umfang sofort erfassen und andeuten können, es kann vom Unwichtigen absehen, ohne die charakteristischen Einzelheiten zu vernachlässigen, kann in dieser einfachen Form das Gleichgewicht der Personen und der ganzen Gruppe finden, selbst wenn sie leidenschaftlich bewegt sind.

Dieser Göttliche macht alles groß, was er anfaßt. Aus welchem Irrtum heraus sahen die meisten seiner Zeitgenossen nur den Karikaturisten in ihm? Man verkleinert ihn mit diesem Namen vor allem dann, wenn er weniger die Entfesselung des Lachens einbegreifen, als vielmehr bedeuten soll, die Schönheit eines Charakters, einer Haltung oder Geste würden übertrieben. Was würde diesen Skizzen die dem Lithographen aufgezwungene Legende geholfen haben? Wenn Daumier das menschlich Lächerliche hervorhebt, tat er das mehr aus Gehorsam gegen die Forderungen seiner Zeit als aus natürlicher Neigung. Er betrachtet das tägliche Leben mit seinem starken Rhythmus, seiner Unruhe, dem ganzen Leid, das hinter seinen Grimassen verborgen liegt. Jene Frauen, die noch eins sind mit der zarten Bürde, die sie in die Wiege legen und deren erste Schritte sie überwachen, sie künden die Mutterschaft weniger rauh als bei Carrière. Traurige Erinnerungen, eine edle Leidenschaft durchglühen die Aufruhrszenen: die Verwundeten rollen im Galopp der Pferde, deren unglaublicher Aufbau, deren herr-

liches Dahinfliegen, deren Schwere, Leichtigkeit und Adel den Zeichner so oft verlockt haben. In der Straße wie im Audienzsaal findet sich eine Stimme zu der des Volkes, fordert und protestiert mit ihr. Welche Illustratoren, welche Schauspieler haben den epischen und schmerzlichen Sinn in Don Quichotte besser übersetzt? Die Kluft zwischen der Wirklichkeit und dem Traum, die Grenzen, in die jeder Mensch eingespannt ist, die Abgründe des Tierseins tiefer fühlbar gemacht?

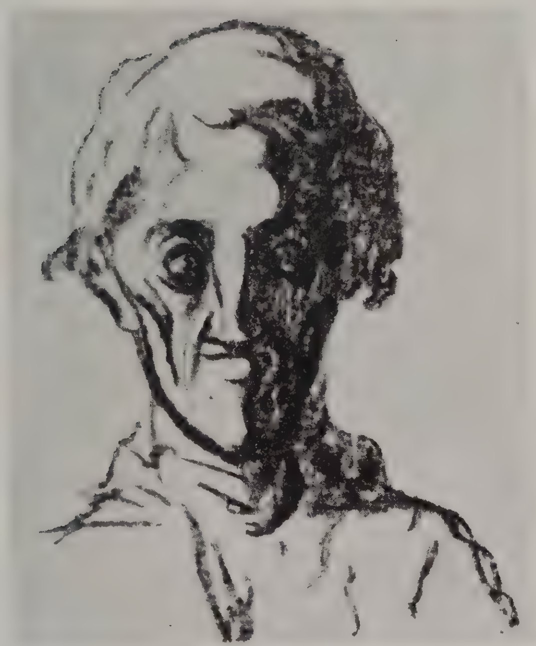
* * *

Neben den halb verwischten Kohlezeichnungen sind glücklicherweise eine Menge jener Skizzen erhalten, mit denen Daumier das erste beste Stück Papier und mit dem Handwerkszeug übersäte, das ihm gerade in die Hand fiel: Feder, Blei oder Kreidestift. „Er zeichnete stets, erzählt Banville, mit den Stummeln der alten Stifte, brauchte und erweckte zu neuem Leben trotz allem die Enden von Stiften, die selbst nicht mehr gespitzt werden konnten. Es mußte dann eine Kante aufgespürt werden, die sich der fieberhaften Laune der Hand fügte und die tausendmal wandlungsfähiger und klüger war, als die unbeholfene, schulmäßige, mit Hilfe des Federmessers erzielte Spitze, die in der Hitze des Komponierens bricht oder splittert. Ich möchte gern sagen, daß Daumier einer Gewohnheit, solche Abfälle und Schnitzel zu benutzen, die Anmut forderten, aber keine erlangten, etwas von der Kühnheit seiner Zeichnung verdankte, wenn ich nicht wüßte, daß man solche Ergebnisse nicht auf so geringe Ursachen zurückführt." (Théodore de Banville, Mes Souvenirs.)

Auf derselben Seite stehen — gerade und verkehrt — kleinste und wunderbare Szenen nebeneinander. Ein Quadrat von wenigen Zentimetern umschließt einen so vollkommenen, so endgültigen Entwurf, daß er den Inhalt eines großen Werkes faßt, wie jene Figürchen, die Rodin in seinen Händen verbergen konnte, und die doch Statuen werden sollten. Während die Kohle das Blatt mit breiten Lichtern streift, haben die Feder und der Stift eine erlesene Sicherheit, Schärfe und Zartheit. Es ist mehr als Geist und Wahrheit in diesen fein gesponnenen Netzen. Bald ist's die Linie allein, manchmal sind's nichts als Punkte. Hier ist der Strich leicht, gleichmäßig, dünn; dort lagert er schwer und fett wie der, den der Lithographenstift gibt. Hier ist die Masse durch umhüllende Kurven gestaltet, dort durch unaufhörlich in langen, schneidenden Graten gebrochene Umrisse. Oft kommt das Hell-Dunkel mit Hilfe des körnigen Schwarz der Kreide heraus, oder der samtigen, einzigartigen Schwärzen der Tinte, oder der leichten Höhung mit Tusche. Manchmal wischt der Maler lässig seinen Pinsel auf jenen kleinen Personen ab, aber die Farbe fügt ebenso wie bei seinen graphischen Blättern den so „natürlich kolorierten" Zeichnungen wenig zu. Wir können mitunter den einzelnen Phasen des Schaffens folgen: eine Reihe von Kinderköpfen, deren erste durch die äußeren Umrisse angedeutet, deren andere kräftig mit Schatten modelliert sind; Masken, sachlich auf ihre wesentlichen Formen, ihre geometrischen Elemente gebracht: sie lassen an die Ägypter denken; Silhouetten, grotesk, eines Leonardo würdig, führen durch eine Reihe Umformungen vom Menschen zum Tier, vom Lebendigen zum Skelett; Landschaften, in wenigen wesentlichen Strichen wie von Rembrandt hingesetzt und mit heroischen Reitern bevölkert. Wenn so viele erhabene und verschiedenartige Namen durch denselben Menschen wachgerufen werden, so heißt das nicht, daß er von ihnen beeinflußt wäre oder sich von ihnen hätte anregen lassen wollen; sondern wir selbst sind, um ein solches Genie unterzubringen, geneigt, nach verwandten Erscheinungen zu suchen, ihn mit seinesgleichen zu umgeben.

Keine Theorie, kein technischer Vorgang hemmt dieses starke, verschwenderische Können derart, daß es sich nur durch die Übung stets mehr offenbarte. Man ist in jedem Augenblick über jene Eigenschaft erstaunt, die Baudelaire als erster unterstrich: die Sicherheit. Daumiers Hand entschlüpft, der in ihnen nur Notizen für seinen eigenen







Honoré Daumier.

Zeichnungen.



Honoré Daumier. Zeichnung.

Privatbesitz, Breslau.

Gebrauch sah, haben diese Skizzen von vornherein die Vollendung, die ein ganz andres Genie wie Ingres nur in langsamer Pflege und leidenschaftlichem Fleiß erreicht.

Aus der Bewunderung für die ersten Entwürfe darf man aber keineswegs die Meinung ableiten, Daumier habe, wie er das eines Tages in einer Laune von seinen Gemälden behauptete, nicht durchführen können. Zahlreiche und wichtige Zeichnungen, wie Bacchus und die Silenen des Museums von Lille, das Porträt von Corot, die Don Quichottes oder die Soupe, die Zoubaloff dem Louvre anbot, sind in allen Punkten vollendet. Aber wer sagt uns, daß diese Werke nicht in einem genialen Augenblick komponiert wurden? Miniaturartige Skizzen, mit der Feder zufällig hingeworfen, beachten, bedeutet nicht, Bruchstücke dem Ganzen vorziehen, den Entwurf der endgültigen Fassung. Wenn wir ihnen solchen Wert beimessen, geschieht es, weil Daumier sich in ihnen ganz gibt, mehr als in mancher gehöhten Zeichnung, manchem Aquarell, das für den Verkauf bestimmt war und wo der Riese sich überwacht, sich müht, Haltung und Stimme mäßigt. Groß ohne es zu wissen und zu wollen ist ein Gott, der sich selbst nicht kennt und das Bedürfnis hat, frei zu sein. Bei ihm hat der Instinkt stets recht; und sein Können ist nie sicherer als in dem Augenblick des Improvisierens.

Übers. E. W.



H. Daumier.

Théophile Alexandre Steinlen

Mit elf Abbildungen auf sieben Tafeln — *Von HANS SACHS*

Steinlen ist in Armut gestorben. Dieser große Zeichner, der in seinen zahllosen Blättern das Leben der Pariser Straßen unvergleichlich geschildert hat, hinterläßt als „Reichtum seines Schaffens 30 Francs zu seinem Begräbnis“ (Berliner Tageblatt vom 16. Dezember 1923).

Steigt nicht beim Überfliegen so tiefgründigen Reporterwissens schemenhaft die Erinnerung an einen anderen großen Toten des Montmartre in uns auf? Lasen wir nicht den gleichen Stoßseufzer vor 22 Jahren: „Toulouse-Lautrec ist in der Maison de santé gestorben. Man mußte sich die Kosten für die Beerdigung dieses großen Zeichners zusammenbetteln“?. Kein wahres Wort damals: Starb doch der Sproß des uralten Geschlechts der Grafen von Toulouse, Herren des Albigeois und der Vicomtes de Lautrec auf Albi, dem Schlosse seiner Väter, wo seine Überreste in dem letzten Grabe der ehrwürdigen Familengruft feierlich beigesetzt wurden — aber es paßte besser zu der ganzen Persönlichkeit Lautrecs, die, von unvertiefter, schnellurteilender Journalistenweisheit längst ihren Stempel „Karikaturist der Dirnen und Zuhälter, des Häßlichen und Gemeinen“ aufgedrückt bekommen hatte. Eilfertig ward auch den Manen Théophile Alexandre Steinlens billiger Weihrauch gespendet, ward Mitleid wachgerufen, Rührseliges in alle Welt gekabelt: „Nur wenig Getreue folgten dem Sarge, der langsam zum Père-Lachaise hinauswankte, durch volksreiche Außenquartiere, wo ein geschäftiges Treiben herrscht und wo die Mietskasernen ihre kalten Mauern zum Himmel recken, die der Stift des Künstlers so gerne als Folie für seine Straßenszenen wählte.“ Was verschlägt es, daß öffentliche Anerkennung dem toten Meister des Griffels freilich versagt blieb, daß weder Jean Richepin noch Maurice Donnay von der Akademie dem einstigen Kameraden vom „Chat noir“ das Geleite gaben, daß die Trauerrede des früheren Ministers und Deputierten Couyba — als Maurice Boukai vom gleichen „Chat noir“ her ebenfalls ein alter Bekannter — müde und farblos klang, daß das Schweigen eines Forain, eines Willette am Grabe Steinlens seinen wahren Verehrern peinliche Bedrückung schuf, daß die geplante, aber scheinbar schon wieder abgesagte Gedächtnisausstellung seiner Werke in der Galerie Auber ihn auch nicht wieder zum Leben erwecken wird — um so mehr haben wir die Pflicht, uns mit einem Toten auseinanderzusetzen, dessen Lebenswerk gerade in Deutschland von vielen geliebt und anerkannt wird, einem Toten, der nationalistischem Rummel fern stand, der, soweit ich es übersehe, seinen Zeichenstift nur einmal feindselig gegen uns gewendet hat, der als Künstler und Mensch gleichermaßen liebevolles Vertiefen verlangt.

Es gibt ein Selbstbildnis von Steinlen, das Roger Marx in der Vorrede des großen Kataloges[1] abgebildet hat. Unter hoher Stirn treten zwei tiefliegende Augen zurück, die halb verschleiert erscheinen. Unter gerader Nase ein fein geschwungener Mund, um den wissendes, trauerndes Lächeln spielt, abgeschlossen vom blonden Spitzbart. Trauer und Menschlichkeit, Mitfühlen und Innigkeit, schmerzliches Erkennen und Hilfsbereitschaft blicken uns wärmend aus diesem Antlitz an. Wir durchblättern den Katalog. Zeichnungen und Lithographien, Musiktitel und Plakate, Menukarten und Illustrationen in buntem Wechsel: Dieselbe geschlossene, reiche Persönlichkeit zieht uns in ihren Bann. Die Augen dieses Mannes haben die Tiefen und Untiefen seiner Zeit durchdrungen und festgehalten, sie haben ihn tief berührt und seine Leidenschaft aufgestachelt; Leid und Verfall, Not und Trübsal haben künstlerisches Schauen in Mitleid, Miterleben in Liebe

---

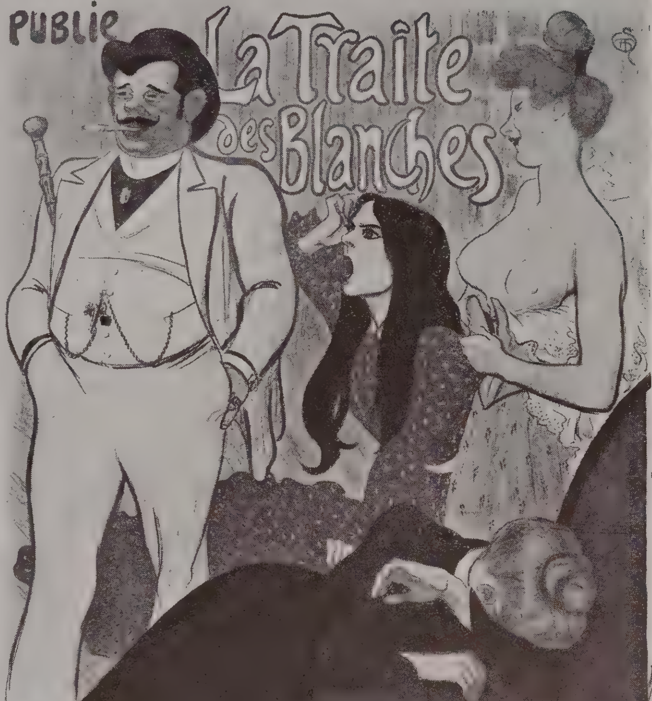
[1] E. de Crauzat: L'oeuvre gravé et lithographié de Steinlen. Paris 1913. Société de propagation des livres d'art.



Th. A. Steinlen. Plakat. 1896.



Ch. A. Steinlen. Plakat. 1896.

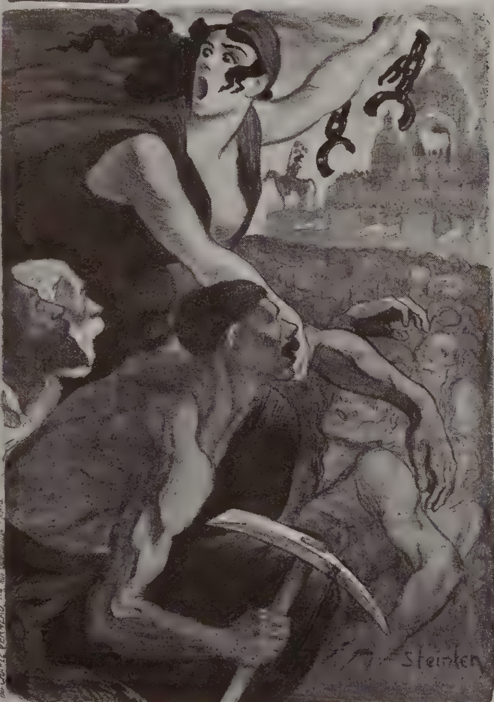


Plakat. 1899. Vom Pariſer Polizeipräfekten verbotener Druck.

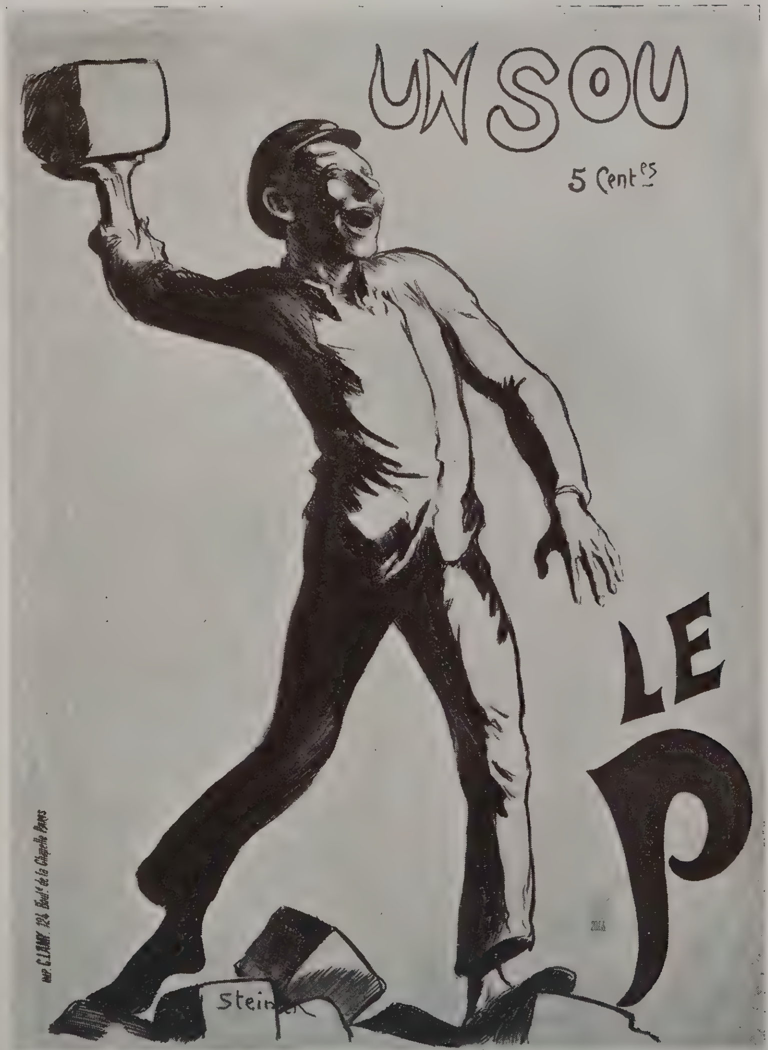


Plakat. 1899. Zugelaſſener Druck.

Th. A. Steinlen.



Plakat. 1900.



Plakat. 1902.

Th. A. Steinlen.

gewandelt. Der versonnene Blick dringt tief unter die Oberfläche und forscht nach den letzten Ursachen sozialen Elends, schürt Zorn und Leidenschaft gegen Häßliches und Schlechtes. Gerechtigkeit bäumt sich auf, zeigt Schwache im Kampfe mit Starken, gibt Unterdrückten Kraft gegen ihre Peiniger, stellt flammende Verwahrung hin gegen Gewalt und Not. Wie echt ist seine Entrüstung, wo sie menschliche Töne findet gegen unverdientes Schicksal, erhabene Anklage gegen den Unhold der Zeit schleudernd! Wie liebt Steinlen diese Menschen, diese entrechtete Schicht, diesen morgendlichen Zug der Arbeiter und Arbeiterinnen, diese Gruppen auf den Boulevards, den hell erleuchteten und den dunklen, die Verborgenes grellem Lichte nicht preisgeben wollen! Das Leben dieser kleinen Wäscherinnen, dieser feinbeschuhten, hurtigen, kecken Midinetten ist auch das seinige, ihre Freude die seine, ihre Trauer die seine. Ihre Seele hat die seinige erfüllt und reich gemacht. Wir werden umfangen von ärmlichen Herbergen und Spelunken, wo die Körper ermüdeter Städter von des Tages Last ausruhen, wo die Maler in ihren blauen Kitteln einkehren, wo Liebespaare zum Dämmerlicht streben, Apachen heranpirschen, wo Schmerzen und Leiden, Entsagungen und Erniedrigungen zu stummen Anklagen werden. An Fabriktoren, durch die das Volk hinausströmt, dort schlägt Steinlens Herz schneller, da durchwärmt ihn die kleine Welt des Proletariers, in deren Quartieren er sein eigenes Heim aufstellt, da offenbart sich ihm der Geist derer, deren Sprache er begreift. Hier sind die starken Wurzeln seiner Kraft: Während andere sich vergeblich abmühen, das Individuelle, das besondere Wesen des Einzelnen zu packen, umschlingt Steinlen mit einem starken Band die Müden und Gequälten, Sorgenbeladenen und Glückentbehrenden und zeigt ihr Urbild, ihrer starken Regungen und unterdrückten Wallungen ewig gleiches Merkmal. Denn nur das Gemeinsame, Verbindende kann ihn fesseln, nicht der Einzelne in seiner abgekehrten Besonderheit. Behutsam legt er einen durchsichtigen Schleier über die Ziele seiner Liebe, hinter dem die Besonderheit des Einzelnen gedämpft verklingt; jeder von ihnen, aufgelesen aus der gequälten Masse Volk, wird ihm zum bezeichnenden Träger des geschäftig vorübereilenden Lebens. Er leiht ihnen die eigene Bewegtheit seines reichen Innenlebens, flößt ihnen den Odem seiner zarten Seele ein und verkapselt sie in seinem Innern, um sie, wo es ihm gut dünkt, mit seinem Zeichenstift in das volle Licht des Tages zu stellen. So wird ihm die Welt des Proletariats zum künstlerischen Erlebnis, so wird er der Freund der alten Buchhändlerin auf dem Montmartre, die seine Plakate verkauft und auf die Bemerkung, sie seien teuer, stolz antwortet: „Mais, monsieur, c'est notre Steinlen." Und in jeder neuen Arbeit, die seine bescheidene Arbeitsstube verläßt, offenbart sich ein Künstler von stärkster Innerlichkeit, der aus der eigenen Tiefe herausholt, was von außen hereindrang und aufgespeichert war, der sich selbst auslöscht, um auf die Stimmen zu lauschen, die in ihm tönen, auf die Gebilde menschlicher Regungen, die in ihm Widerhall gefunden haben. Seinem wohlwollenden, zarten Blick erscheint nichts häßlich, alles wird ihm zum schönen Erlebnis, das in der Hülle eines grauen Alltags einen kristallklaren, schlackenreinen Kern darbietet.

Aber er durchdringt nicht nur die Seelen der Menschen. Auch das Tier offenbart ihm eine Seele, und wenn er selbst die Träger der unbelebten Natur aufs liebevollste behandelt, so spendet sie ihm dafür ihren Dank, indem sie ihm die Gabe verleiht, seine Bilder so zu beseelen, daß sie lebenden Wesen gleichen.

Bedarf es nach dem eben Gesagten noch eines Beweises dafür, daß Steinlen niemals Karikaturist in des Wortes wahrer Bedeutung gewesen ist? Nur gedankenloses Urteil konnte seine Satire als Karikatur, den Ausdruck einer übervollen menschlichen Seele als Spötterei bezeichnen. Es zeugt wirklich von großer Gedankenarmut, wenn man ihn stets in eine Reihe mit dem großen Spötter und satirischen Ankläger Toulouse-Lautrec stellt, dessen Weggenosse er freilich eine Zeitlang war. Dort grausamer Peitschenschlag, Gift und Spott, Schärfe und Hohn, mitleidslose Anklage und unerbittliche Nacktheit, hier Entschuldigung und Milde, Güte und Verstehen, Hilfsbereitschaft und Einfühlung. Aber

trotzdem erscheinen der französischen Regierung seine Schilderungen aufreizend, die Wärme und Liebe, mit der zum ersten Male das Proletariat geschildert wird, verdächtig: Nach dem Erscheinen einer Mappe mit Schilderungen sozialen Elends wird er ersucht, außer Landes zu gehen, wenn er nicht behelligt sein wolle. Die freiwillig aufgenommene Verbannung, die ihn nach der Schweiz, Italien, Deutschland führt, läßt vieles ausreifen und vertiefen, verleiht ihm neue Lebenskraft im Kampfe gegen menschliches Weh.

So sieht das Lebenswerk eines Künstlers aus, das Anatole France, der ihm künstlerisch nicht gerecht werden konnte, „episch" genannt hat. Gewiß ist der Weg zum Verständnis Steinlenscher Kunst nicht ganz leicht zu finden, denn er führt über den Erzähler, der uns Urkunden unserer Zeitkultur liefert, über den Politiker, der die Ungerechtigkeiten des Klassenkampfes aufdeckt, über den Soziologen, der sich seiner bedrängten Brüder und Schwestern aus den unteren Volksschichten annimmt. Aber vielleicht versteht unsere jetzige Zeit besser die Berechtigung zu solcher Auswirkung, zur malerischen Umwertung epischer Eindrücke einer feinnervigen Seele, als ein erst zehn Jahre zurückliegender Zeitabschnitt, in dem Hans W. Singer in der „Modernen Graphik" schrieb: „Steinlen mischt sich in Dinge, die ihn als Künstler nichts angehen dürften, und so bleibt das Stoffgebiet nicht Dienerin seiner Kunst, sondern seine Kunst stellt sich leider in den Dienst des Stoffgebiets. Der Künstler ist im Illustrator untergegangen und der Illustrator im Agitator . . . Bei der starken großen Begabung des Meisters hätte man gewünscht, daß er sich weniger für die sozialen als die rein künstlerischen Fragen begeistert hätte. Dann wäre sein Werk gewiß bedeutend weniger umfangreich und durchdachter geworden." Derselbe Gelehrte spricht das aus, der in seinen hohen Worten über Käte Kollwitz schreibt: „Seinem Werk einen gedanklichen Inhalt verleihen, ist bekanntlich für den Ölmaler eine gefährliche Klippe, während es dem Geist der Schwarz-Weiß-Kunst nicht widerstrebt."

Forschen wir Steinlens Werdegang und den Anfängen seiner künstlerischen Arbeit nach, so erfahren wir aus einem Aufsatze von Hans Meyer in der Zeitschrift „Das Plakat", Jahrgang 1911, das folgende:

„Er ist in Lausanne im Jahre 1859 geboren und entstammt einer Familie, in der viel deutsches Blut rollt, und in der die Zeichenkunst von jeher heimisch war. Etwas anekdotenhaft berichtet Anatole France in der Vorrede zu dem Katalog einer Ausstellung von Steinlens Werken, daß die Lektüre von Zolas „L'Assommoir" ihn zu dem Entschluß bewogen habe, seine Heimat zu verlassen und Paris aufzusuchen, dieses Paris, das ihm Zola als die Stätte des Elends und des Kampfes geschildert hatte, und in dem er mitleiden und mitkämpfen wollte. Nach einem Aufenthalt in Mülhausen im Elsaß, wo er sich bei einem Verwandten als Musterzeichner das Geld zur Weiterreise verdiente, traf er 1882 in Paris ein. Die sehr geringen Geldmittel waren bald aufgebraucht, und nun begann für ihn ein aufreibender Kampf um das liebe Brot, in dem er aus eigener bitterer Erfahrung die Leiden kennenlernte, deren Schilderung er sein Leben widmen sollte. Aus diesen Tagen stammen seine ersten Skizzen, in denen sich noch verhältnismäßig wenig Eigenart, aber bereits ein beträchtliches Können offenbart. Seine Not währte nicht allzu lange. In einer Stoffdruckerei fand er, ähnlich wie vorher in Mülhausen, einen untergeordneten Posten als Musterzeichner, der allerdings zuerst nicht zu entwerfen, sondern nur zu kopieren hatte. Aber er hatte wenigstens ausreichend zum Leben. Das später von dem Inhaber der Firma gemachte Anerbieten, Teilhaber zu werden, schlug er, der größere Pläne in sich trug, aus.

Entscheidend für ihn wurde sein Eintritt in das Cabaret Chat noir, jenes Kabarett des Rodolphe Salis, des „Seigneur de Chat-Noir-Ville", wie er sich pomphaft nannte, das so manchem jungen Künstler den Weg geebnet, so manches große Talent ans Licht gezogen hatte. Von Willette eingeführt, den er kurz zuvor kennengelernt hatte, beginnt er hier seine Künstlerlaufbahn. Das Werk, mit dem er 1885 in die Öffentlichkeit tritt, und das allgemeine Bewunderung erregt, ist ein großes Wandgemälde im Vorraum des



Th. A. Steinlen. Plakat. 1905.



Plakat. 1913.



Plakat. 1915.

Th. A. Steinlen.

Kabaretts, eine gewaltige Katzen-Apotheose auf den Dächern der Stadt. Am wichtigsten wird seine Freundschaft mit Aristide Bruant, den er hier kennenlernt. Dieser „Volkstribun“, wie er sich hier gern nennen hörte, berührte mit seinen aus der Volksseele geschöpften, tief innerlich empfundenen Liedern in Steinlen verwandte Saiten — mit diesen Liedern, in denen er im krassesten Argôt des Pariser Apachen, reich an Brutalität, reich an Zynismus, aber doch auch mit verständnisvollem Mitleid, mit oft rührender Weichheit in das Leben des Volkes hineinleuchtet. Steinlen und Bruant verbinden sich zu gemeinsamer Arbeit und geben im Jahre 1890 — im eigenen Verlage, da kein Verleger die Sache übernehmen will — den ersten Band ihrer schnell unglaublich volkstümlich gewordenen Sammlung „Dans la Rue“ heraus, dem später noch ein zweiter Band folgt, mit Worten von Bruant, Zeichnungen von Steinlen. Hier findet dieser zum ersten Male Gelegenheit zu zeigen, was ihm das Herz erfüllt und was ihn zum Schaffen drängt. Wohl selten hat ein Zeichner so ganz den Geist des Buchinhalts ausgeschöpft, wie es hier Steinlen in seinen kleinen Vignetten, in seinen Titelzeichnungen, Umrahmungen und ähnlichem tut — so selten deshalb, weil kaum noch einmal zwei Männer so von denselben Idealen angefüllt, so von gleicher Stimmung beseelt waren, so mit gleich hoher Vollkommenheit ihre Empfindungen in ihrer Kunst auszudrücken verstanden, wie hier Bruant und Steinlen.

Wie erwähnt, war der erste Band „Dans la Rue“ 1890 erschienen, und das brachte Steinlen mit einem Schlage die weiteste Anerkennung. Er war plötzlich populär geworden. Hatte er vorher nur an dem von Salis geleiteten Chat Noir, dem Hausblatte des Kabaretts, und an Bruants Zeitung, dem Mirliton, mitgearbeitet, so wurde er jetzt zu einer großen Anzahl illustrierter Blätter herangezogen, in denen seither seine Zeichnungen erschienen. 1891 wurde er künstlerischer Leiter der halbmonatlichen Kunstbeilage des Gil Blas, zur selben Zeit arbeitete er für La feuille des Zo d'Axa und für La Famille; auch l'Assiette au Beurre brachte von ihm einzelne Blätter und ganze Sondernummern, und 1894 bis 1895 illustrierte er unter dem Namen Petitpierre den Chambard Sozialiste. In diesen Blättern, auf denen ihm mehr Raum zur Verfügung stand, als auf den Oktavseiten des Bruantschen Buches, dessen Text den meisten Raum beanspruchte, zeigt er uns immer von neuem seine Begabung, den Stimmungsgehalt seiner Vorwürfe auszuschöpfen, ob er nun lediglich mit Kohle oder Bleistift Schwarz-Weiß-Effekte erzielt, ob er, mit der Feder arbeitend, gelegentliche Farbenflecke mit dem Aquarellpinsel einträgt oder mit der Kreide direkt auf den Stein zeichnet. Ein neues Element tritt jetzt hinzu, das wir bisher nicht kennenlernen konnten, der Humor, die Satire, da die betreffenden Zeitschriften ja zum Teil Witzblätter sind. Auch hier bleibt er sich treu, indem er nirgend Karikaturen, absichtliche Verzeichnungen gibt, sondern immer lebenswahre Charaktere darstellt, deren Typus er aber um so unerbittlicher und grausamer schildert, je erbitterter sein Haß gegen die ist, denen die Satire gilt.“

Und doch ist es unberechtigt, wenn man diesen feinempfindenden und zartnervigen Künstler auf politische Schlagworte festlegen, wenn man ihn zu einem Verherrlicher sozialistischer Gedankengänge stempeln will. Nichts lag ihm ferner als Parteigetriebe, nirgends war er bedrückter als in politischen Versammlungen. Das Traumhafte, Lyrische, das Menschliche tönte zu stark in ihm, als daß sein künstlerisches Bekenntnis sich in die engen Fesseln des Klassenkampfes hätte schlagen lassen. Angesichts eines Wahlplakates der kommunistischen Partei zum 4. Mai 1924, das eine im Jahre 1903 entstandene Bleistiftzeichnung des Meisters „La Libératrice“ für ihre eigenen Zwecke ausbeutet, muß gerade hierauf besonders stark hingewiesen werden.

1894 beginnt, sieht man von frühen Einzelblättern ab, Steinlens Tätigkeit als Plakatzeichner. Obwohl der Zahl nach sein Plakatwerk mit wenig mehr als 60 Blättern nur einen Bruchteil seines eigenen Schaffens, nur einen kleinen Teil der Arbeit späterer Gschaftlhubers ausmacht, ist er gerade durch diese Plakate in kurzer Zeit weit über die Grenzen seiner Wahlheimat bekannt geworden. Nicht die günstige „Konjunktur“, in der

ein aufstrebender Zweig der Gebrauchsgraphik seine Träger zur Höhe führte, nicht Zufall waren es, die gerade diesen Teil seines Lebenswerkes zum wichtigsten gemacht haben. Eine innere zwingende Notwendigkeit, die Zusammengehörigkeit mit der Volksmasse, sein tiefstes Verständnis für sie, führten Steinlen auf die Straße, machten ihn zu einem der ersten, zu einem unsterblichen Vertreter der „Kunst der Straße". Was Chéret angebahnt, Lautrec begriffen, Jossot vertieft hatten, — in Steinlen fand es seinen stärksten und nachhaltigsten Widerhall. Wir dürfen ihn heute getrost den Meister des französischen Plakates nennen, den keiner übertroffen hat, der vielen Vorbild geworden ist. Wie kaum ein anderer hat er bewiesen, daß man menschliche, malerische, dichterische Ausdrucksmöglichkeiten für diesen bis dahin verachteten Zweig der Kunst finden mußte, wollte man auf die Volksseele wirken. Deshalb soll in den diesem Aufsatze beigegebenen Bildern nur der große Plakatkünstler zu Worte kommen. Seine vorbildlichen Blätter auf diesem Gebiete werden von seinem Können zeugen, wenn alle anderen Zeichen seiner Kunst längst vergessen sein werden.

Zwar fehlt gerade hier in der Schwarz-Weiß-Wiedergabe die Farbe, aber auch so überrascht neben dem Reiz der Form, dem Aufbau, der Geschlossenheit das menschliche Element. Ergreifend der verkommene Bursche in dem Blatt „Le coupable", dieses Urbild des künftigen Verbrechers, den die Schwere seiner Schuld kaum im Unterbewußtsein belastet, in dieser kahlen, öden Vorstadttrostlosigkeit mit den nackten Fabrikmauern (Abb.); packend das Blatt für die am Jahrestage der Erstürmung der Bastille erschienene Nummer des Petit Sou mit dem Sinnbild der Revolution im scharlachroten Mantel, vom Brande der alten Welt bestrahlt, Göttin der Freiheit, die mit gesprengten Fesseln das Volk zum Sturme aufpeitscht gegen seine Unterdrücker (Abb.); rührend das Kind, das andächtig seine Schale Milch schlürft, indes drei Katzen neidisch und doch treu ergeben an ihrer kleinen Herrin emporblicken. Man hat Steinlen, der ja eine ganz besondere Vorliebe für dieses Tier hatte — schon bei seiner Ankunft in Paris hatte er ganze Skizzenmappen mit Katzen mitgebracht —, den Ehrennamen „Katzenraphael" gegeben, und von der Geschmacklosigkeit eines solchen Wortes abgesehen, hätte er ihn wahrlich am meisten verdient. Nirgends freilich, überblickt man sein Gesamtwerk, sind ihm diese Tiere so meisterhaft geglückt wie auf seinen Plakaten. Zu den schönsten Plakaten gehört zweifellos jenes Riesenblatt für Charles Verneau, in dem er, wie als Selbstbekenntnis, seine ganze Umwelt lebendig werden läßt, die ihm Stoßkraft und Schwung verliehen, die derbe Wäscherin, das frühreife Ladenmädchen, den tapsigen Arbeiter (Abb.).

Die Zeit ist Steinlens Entwicklung als Plakatzeichner nicht günstig gewesen. Die neue Kunst verebbte, wie sie gekommen war, rasch wieder, — sie wanderte nach Deutschland und drehte Frankreich den Rücken. Das Jahr 1900 schloß Steinlens rege Tätigkeit auf diesem Gebiete fast ab, und damit starb die Plakatkunst in Frankreich überhaupt; sie flackerte noch einmal auf in dem aus Italien kommenden Cappiello, dem sich Sem, Roubille und andere Nachtreter der alten Meister des Montmartre zugesellten, und vom Jahre 1903 an war die „Kunst der Straße" in ihrem Geburtslande erloschen — Steinlen mußte zu anderem Erwerbe seine Zuflucht nehmen. Was er damals in Öl begann, ist über einen kleinen Kreis hinaus nicht bekannt geworden, dagegen pflegte er neben den ungezählten graphischen Kleinblättern die dekorative Malerei, von der er ausgezeichnete Proben in den Wandmalereien des Cafés „Taverne de Paris" gab. Und doch — es fehlt ihnen der Schwung, das Überzeugende, die Stoßkraft, die Liebe des jungen Steinlen; eine müde Entsagung des Meisters, der, einst von der Gunst der Menge getragen, sein Innerstes offenbart hatte und sein Gefühl ungehemmt hatte hinausströmen lassen, weht uns hier an, — seine Zeit war vorüber. Sein Häuschen auf dem Montmartre fiel der Spitzhacke zum Opfer, ein Dutzendatelier der Rue Coulaincourt nahm ihn auf und beherbergte ihn bis zu seinem Tode, und von allen seinen Getreuen, die das Paris der achtziger Jahre zum Mittelpunkt der Welt hatten schaffen helfen, blieb

kaum einer übrig. Mode und Menge dienten neuen Götzen. Er widmete sich in den letzten zwanzig Jahren der Blumenmalerei, der Tierstudie, dem weiblichen Akt und Bildnis. Zuletzt arbeitete er an der Ausschmückung des Kiplingschen Dschungelbuches, dessen Welt er sich durch eine Reise nach den — Zoologischen Gärten von Antwerpen und London zu eigen machen wollte (zu weiterer Reise gebrach es an Mitteln), und an der Ausstattung der „Insel der Pinguinen" von Anatole France.

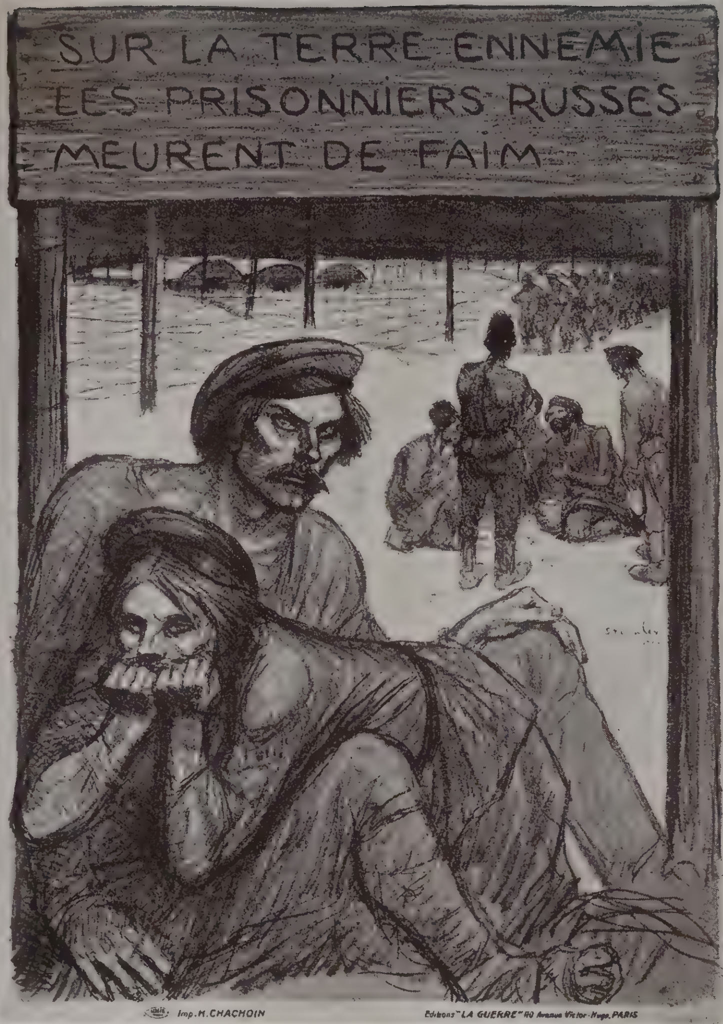
Noch einmal war sein Name in der breiteren Öffentlichkeit aufgetaucht — der Krieg hatte ihn wieder für kurze Zeit lebendig gemacht. Der Krieg, der neue Bedürfnisse schuf oder alte wieder ans Tageslicht zog, neue Möglichkeiten bot, alte verstärkte. Es galt zu werben, in Wort, Schrift und Bild für die Zwecke der Kriegsanleihen, der Wohlfahrtspflege, der Kriegsausstellungen. Dazu brauchte man Männer, die sich auf das Geschäft der Anpreisung verstanden, Künstler, die mit den Stimmungen und Strömungen im Volke vertraut genug waren, um ihre Kunst in den Dienst der Straßenankündigungen zu stellen. Woher aber solche Dolmetscher nehmen? Einen Nachwuchs der alten Plakatmeister gab es ja nicht, und die Impressionisten der Akademien, die Expressionisten der Ateliers schienen keine geeigneten Vertreter dafür zu sein. Dunkel erinnerte man sich einer vergangenen Zeit, in der die Kunst eines Forain oder Willette oder Steinlen dem Willen eines Auftraggebers beredte Sprache geliehen hatte. Und so erging der Ruf der französischen Regierung auch an Steinlen, seine altbewährte Kunst in den Dienst der Kriegspropaganda zu stellen. Er hat sich — gern oder ungern? — der Aufgabe unterzogeu. Manches schöne Blatt entstand von seiner Meisterhand — ergreifend die Darstellung der angeblich in deutschen Gefangenenlagern hungernden Russen (Abb.), — aber die Mehrzahl von ihnen trägt gleichförmig müde Gebärde, stille Zurückgezogenheit, stumme Zurückhaltung, die so gar nicht in den lärmenden Nationalismus dieser Zeit hineinpaßte. Zwar flochten ihm seine Verehrer noch manchen Lorbeerkranz. Schrieb doch Clément-Janin in dem Buche „Les Estampes, Images et Affiches de la guerre" (Paris, Gazette des beaux arts, 1919): „Dans cette floraison artistique, M. Steinlen brille incontestablement primus inter pares ... Il possède admirablement le sens de l'affiche, où il a toujours excellé. On se souvient de „la Rue", peinte pour l'imprimeur Charles Verneau (Abb.), cette fresque puissante et gracieuse à la fois, — les deux pôles de l'art de M. Steinlen, — qui fit sensation en 1897; M. Steinlen n'a rien perdu de cette grâce, de cette puissance et de cette émotion", aber man interessierte sich nicht sonderlich für diese menschlich gefühlten, lyrisch gesehenen Urlauber, die zarten Gestalten trauernder Witwen, die blassen Gesichter seiner Freundinnen von ehedem, die erwartungsvoll den Heimkehrenden entgegensahen, die Bilder aus der Etappe, in denen die Bewegung der Ruhe herrschte, für die Ärzte und Krankenschwestern, Eisenbahner und Erdarbeiter, denen sein Zeichenstift geistige Erhebung verlieh, und die Ausstellung seiner Kriegsarbeiten, die vom 20. Februar bis zum 11. März 1917 in Paris stattfand, glich trotz der schwunghaften Vorrede von Le Mancel im Vorwort des Kataloges schon fast einer ehrenvollen Einsargung. Andere tauchten auf, die das Handwerk besser verstanden, landfremde Elemente wie Jonas und Raemaekers, die dem Zuge der Zeit entsprachen und den Trieben der aufgepeitschten französischen Masse besser schmeichelten, derselben Masse, für die Steinlen in jungen Jahren sein Herzblut hingegeben hatte: Sie schufen Blätter blutrünstigen Deutschenhasses und nationalistisch-sadistischer Grausamkeit, denen Steinlen nichts Gleiches zur Seite zu stellen hatte. Er enttäuschte. Sein letztes Plakat „Krieg dem Kriege", das der Internationale Gewerkschaftsbund verbreitete, wurde in Frankreich selbst unterdrückt.

So begrub man ihn endgültig 1920. Er starb am 15. Dezember 1923, 64 Jahre alt.

* * *

Das Plakatwerk Théophile Alexandre Steinlens

1885 1. *Trouville-sur-Mer. Hotel de Paris.* Imp. Mazrand et Cie., Cirey. 0,64 · 0,87.
2. *Brillant d'Or.... Produit incomparable pour les cuivres.* Imp. Mazrand et Cie., Cirey. 0,11 · 0,11.
1886 3. *Vernet-les-Bains* (Pyrénées-Orientales). Imp. Ancourt et Cie., Paris. 1,39 · 1,00.
1888 4. *Biscuits Compagnie Franco-Américaine.* Imp. Mazrand et Cie., Cirey. 0,89 · 0,44.
5. *Tombola à 5 centimes.* Imp. Mazrand et Cie., Cirey. 0,19 · 0,22.
6. *Raticide Burnichon.* (Keine Druckerangabe.) 0,33 · 0,52.
1889 7. *Boulangerie-Patisserie.* Imp. Mazrand et Cie., Cirey. 0,20 · 0,23.
8. *Liebig.* Seul véritable Extrait de viande. (Keine Druckerangabe.) 0,13 · 0,16.
9. *Tablettes Brunet.* Imp. Mazrand et Cie., Cirey. 0,32 · 0,50.
1891 10. *Le rêve* (Académie Nationale de Musique). Ballet en 2 actes. Imp. Gillot, Paris. 1,00 · 0,70.
1892 11. *Les Grands Enterrements* par Bazouge. Imp. Ed. Crété, Paris.
1893 12. *Mothu et Doria.* Scènes impressionistes. Ed. Pajol et Cie., Paris. 1,29 · 0,94.
1894 13. *Lait pur Stérilisé de la Vingeanne.* Imp. Charles Verneau, Paris. 1,39 · 1,00.
14. *Les Salons de 1894.* Journal des Débats. Imp. Lahure, Paris.
15. À La Bodinière: *Exposition de l'Oeuvre dessiné et peint de Th. A. Steinlen.* Impr. Charles Verneau, Paris. 0,61 · 0,83. (Der erſte Druck, auf weißem Papier, wurde verboten, da nach Geſetz vom 29. Juli 1881 nur behördliche Bekanntmachungen auf ſolches gedruckt werden durften. Der zweite Druck wurde auf gelbem Papier ausgeführt.)
16. *Yvette Guilbert.* Ambassadeurs. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,87 · 0,79.
1895 17. *Compagnie française des Chocolats et des Thés.* Imp. Courmont frères, Paris. 0,80 · 0,60.
18. *De Mazas à Jérusalem.* Par Zo d'Axa. Imp. P. Schmidt, Montrouge.
1896 19. *Affiches Charles Verneau.* „La Rue". Imp. Charles Verneau, Paris. 2,38 · 3,04. (Erſchien 1898 mit neuem Text: Vente du Chat Noir „Rodolphe Salis". Exposition particulière etc. etc.)
20. *Tournée du Chat Noir de Rodolphe Salis.* Imp. Charles Verneau. Paris. 1,40 · 0,90.
21. *Hellé.* Académie nationale de musée. Opéra en 4 actes. Imp. Charles Verneau, Paris. 0,76 · 0,58.
22. *Le Coupable.* Roman inédit de François Coppée. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,40 · 1,00.
23. *Collection Nouvelle de Musique Étrangère Moderne.* Imp. V. Palyart, Paris.
1897 24. *La Feuille* par Zo d'Axa. Dessins de Steinlen. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,40 · 2,00.
25. *Chansons de femmes.* Nouvel Album de Paul Delmet. Imp. Charles Verneau, Paris. 0,76 · 0,62.
1898 26. *Roi de Paris.* Grand Roman inédit par Georges Ohnet. Imp. Bourgerie et Cie., Paris. 0,58 · 0,57.
27. *Paris* par Emile Zola. Publié dans Le Journal. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,40 · 2,00.
1899 28. *Cocorico.* Le numéro 30 centimes. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,40 · 1,00.
29. *La Traite des Blanches.* Grand Roman inédit par Dubut de Laforest. Publié dans le Journal. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,60 · 1,25. (Der erſte Druck wurde durch die Polizeipräfektur verboten, da die Bruſt einer dargeſtellten Frau unbekleidet war. Im zweiten Druck war dieſe durch ein Korſett bedeckt.)
30. *Chansons de Montmartre.* Paul Delmet. Dessins de Steinlen. Imp. Charles Verneau, Paris. 0,90 · 0,35.
31. *Motocycles Comiot.* Imp. Charles Verneau, Paris. 2,00 · 1,40.
32. *Les Mystères de la Tour pointue.* Grand Roman inédit par M. Goron. Publié dans le Journal. Imp. Charles Verneau, Paris. 4,00 · 2,80.
1900 33. *Le Petit Sou.* Journal de Défense Sociale. Imp. Charles Verneau, Paris. 1,35 · 0,96.
34. *L'Assomoir.* Drame en 5 actes tiré du roman de E. Zola. Imp. Charles Verneau, Paris. 2,00 · 1,40.
35. *Chemins de fer de l'Ouest.* Imp. Lemercier, Paris. 0,34 · 0,62.
1901 36. *Dans la Vie.* Par Steinlen. Imp. A. Gautherin, Paris.
1902 37. *Un son Le P.* (Le pavé de Paris".) Imp. C. Lamy, Paris. 1,29 · 0,96.
1903 38. *Exposition de Peintures, Dessins de Gravures* par Th. A. Steinlen. Imp. Wall et Cie., Paris. 1,40 · 1,00.
1905 39. *Clinique Chéron.* Médecin vétérinaire spécialiste; Paris. Imp. Ch. Wall, Paris. 1,97 · 1,40.
40. *Racahout des Arabes.* (Keine Druckerangabe.) 0,65 · 0,50. Auch mit deutſchem Text erſchienen.
1906 41. *Les Temps Nouveaux.* Ex-Journal „La Révolte Hebdomadaire". Imp. Charles Verneau, Paris. 0,59 · 0,44.
1907 42. Franzöſiſche Kunſtausſtellung zu Crefeld. 28. Mai bis 21. Juli 1907. Imp. Charles Verneau, Paris. 0,82 · 0,49.
43. *Les Gueules Noires.* Par Emile Morel. 15 lithogr. par Steinlen. Imp. Charles Verneau, Paris. 0,45 · 0,56.
1909 44. *Première Exposition de la Société des Peintres et Graveurs de Paris.* Du 22 mars au 7 Avril 1909. Galerie Devambez. Imp. Frazier-Soye, Paris. 0,90 · 0,63.



Plakat. 1917.



Th. A. Steinlen.

Plakat. 1920.





Oskar Kokoschka. Zeichnungen.

Sammlung W. Gurlitt, Berlin / Mit Genehmigung des Verlages Paul Cassirer, Berlin.

1909 45. *Deuxième Exposition des Artistes Animaliers.* Paris. Du 30 Mars au 25 Avril. Imp. G. Frichot, Paris. 0,50 · 0,64.

1913 46. *Le Locataire.* Rédaction G. Cochon. (Keine Druckerangabe.) 1,60 · 1,20.

1915 47. *Office de renseignements pour les familles dispersées.* Créé par le conseil National des femmes françaises. Imp. Crété, Corbeil. 0,95 · 0,64.

48. *Journée du Poilu.* 25 et 26 Décembre 1915. Organisée par le Parlament. Imp. Devambez Paris. 1,18 · 0,80.

49. *En Belgique les Belges ont faim.* Tombola artistique au profit de l'Alimentation populaire de Belgique. Imp. J. Lapina, Paris. 1,40 · 1,00.

50. *Les orphelins de la guerre.* Näheres unbekannt.

1916 51. *Journée Serbe.* 25. Juin 1916. Imp. J. Lapina, Paris. 1,20 · 0,80.

52. *La Triennale.* Expos. d'Art Français au profit de la „Fraternité des Artistes". Imp. J. Lapina, Paris. 1,40 · 1,00.

53. *Soldat,* La patrie compte sur toi...... *Résiste aux séductions de la rue*...... Imp. Berger-Levrault, Paris-Nancy. 0,80 · 0,60.

54. *Pour les Mutilés de la guerre.* Näheres unbekannt.

55. *Vente de Charité* au profit de l'Hopital bénévole No. 26bis. Tombola. Imp. Henri Chachoin, Paris. 0,80 · 1,10.

56 *Concert en Grange* du XVIIe C. A. Imp. Henri Chachoin, Paris. 0,60 · 0,80.

1917 57. *Pendant qu'Arsène se hat.* Roman dans le Pays. Imp. Henri Chachoin, Paris. 1,20 · 1,60

58. *Exposition* de tableaux. Prêt d'Honneur *aux Aveugles de la Guerre.* Galerie Nunès Mai 1917. Imp. Henri Chachoin, Paris. 0,80 · 1,00.

59. *Sur la Terre ennemie les Prisonniers Russes meurent de Faim.* 20. 5. 1917: 2ème Festival Russe. Imp. Henri Chachoin, Paris. 1,75 · 0,80.

1918 60. *L'Aisne dévastée.* Oeuvre de guerre pour la réconstruction des foyers détruits. Imp. Henri Chachoin, Paris. 1,20 · 0,80.

1920 61. *Journée des régions libérées.* Imp. J. Lapina, Paris. 1,20 · 0,78.

62. *L'Humanité:* Grand Roman de Kellermann *„Le Tunnel".* Imp. Henri Chachoin, Paris. 1,60 · 1,40

1922 63. *Krieg dem Kriege! Internationaler Gewerkschaftsbund Amsterdam.* (Keine Druckerangabe. Text in verschiedenen Sprachen.

Für Ergänzungen oder Richtigstellungen dieses Verzeichnisses ist der Verfasser, Dr. Hans Sachs, Berlin-Nikolassee, dankbar.



Rudolf Großmann.

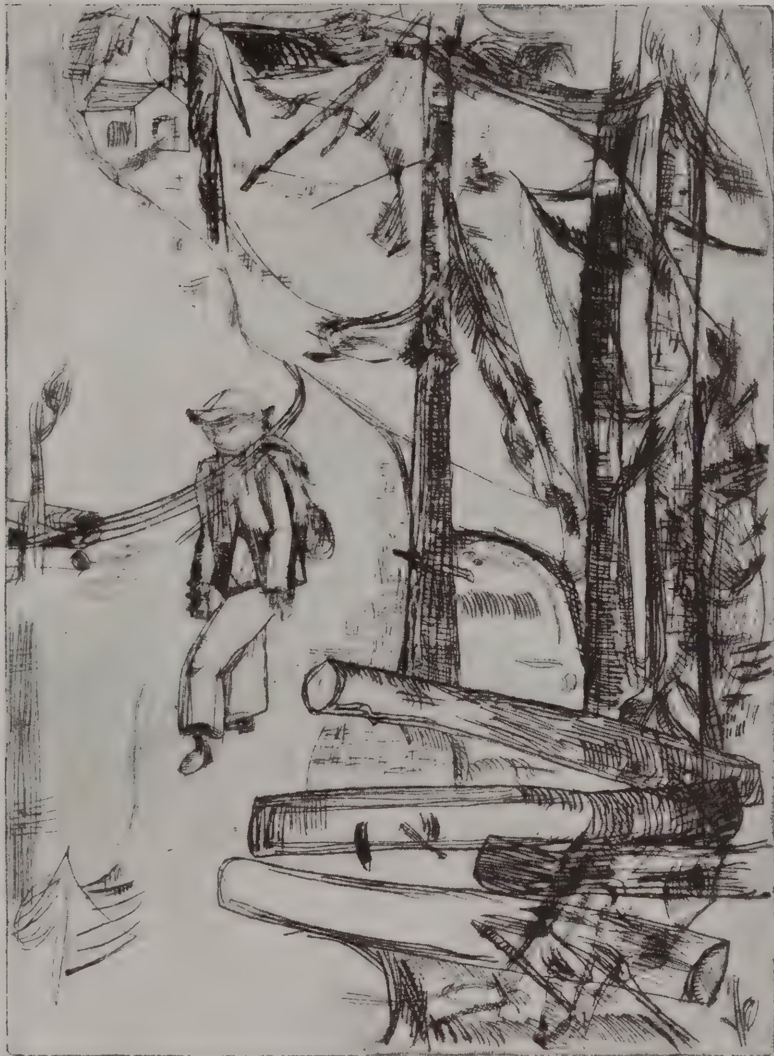
Graphik von Charles Crodel

Mit sechs Abbildungen auf vier Tafeln und einer Abbildung im Text *Von WILLI WOLFRADT*

Nicht als Spezies der Zoologie und nicht symbolistisch zeichnet der junge Crodel die Tiere und nicht psychologistisch noch idealisierend die Leute und Menschenkinder. Seine Anschauung der Natur ist weder spitzfindig, neugierig oder novellistisch — noch heroisierend oder abstrakt. Crodel verkörpert (neben Anderen, aber in sehr eigener und besonders eindringlicher Weise) die unserer Gegenwart wiedergewonnene Möglichkeit, das lebendige Leben als ein vielgestaltiges Beharren und gleichsam als einen weiten Bekanntenkreis zu erblicken und andächtig-belustigt zu schildern. Er ist ein Erzähler des einfach Seienden. Aus einem heute sehr geweckten Bewußtsein heraus davon, daß wir Menschen der städtischen Zivilisation unsere Formen und unsere Wesenskraft in überhastetem Wechsel verändern müssen, wenden wir uns aufs neue gern denjenigen Erscheinungen der Umwelt zu, die, von allen Metamorphosen der Geschichte unberührt die Autonomie des gleichmäßigen, sich selbst nur immer wieder erneuernden Daseins repräsentieren. Aus solcher Sehnsucht heraus sind nun Tiere, Gewächse, Landvolk und schlichte Geräte in unserem Empfinden neu beheimatet. Sie sind das zugleich abseits von unseren eigenen Wegen Gedeihende und daher aus der Distanz Beneidete und kaum Begreifliche — und sind wiederum das Vertraute, das seit jeher und mit dem mystischen Nachdruck des „seit jeher" uns Zugehörige, die unabänderlichen Fibelfiguren der Erde, ihre ehrwürdig-behäbigen Konstanten. Crodel freut sich, das große Bilderbuch der würdig-drolligen Selbstverständlichkeit, des naiv-zeitlosen Lebens aufzublättern. Seine künstlerische Ausdrucksweise tut überzeugend dar, daß der modernen Bildsprache die tiefe und fröhliche, erhaben-humorvolle Einfalt dieser Invarianten der Schöpfung auf ihre Art wieder sichtbar und faßbar geworden ist, wie sie es dem ägyptischen Fresko beispielsweise, den frühen Holzschnitten bei uns, den indopersischen Miniaturen um 1700 und aller Volkskunst war. Crodels Schaffen läßt sich tragen und treiben von dem ruhigen Bewußtsein eines majestätisch-heiteren Immerwährens, wie es den anonymen Verfasser alter Lebkuchenformen, Kacheln oder Friese mit seinem fromm ergötzten Publikum verbunden hat, und um das unser Künstler bei seinem jetzigen wieder wirbt.

Charles Crodel ist 1894 in Marseille geboren und erst mit 15 Jahren endgültig nach Deutschland gelangt. Vor dem Kriege kam es kaum mehr zu einem künstlerischen Studiengang. Erst 1920 bildete sich Crodel handwerklich aus als Lithograph, in dem Wunsche, das Gefühl für Handwerkliches gründlich in sich zu befestigen. (Crodel druckt jede Graphik selbst.) Dann kamen Reisen nach Italien und Schweden. Dies die spärlichen Daten eines kaum noch recht angebrochenen äußeren Lebens, dem eine reizende Jugendlichkeit der künstlerischen Haltung entspricht: ein unverzügliches, freies, zugleich nachdenkliches, ja träumerisches Hinzeichnen, eine liebenswürdige Ungelenkheit voller Staunen und Tappen, ein Zug zum seltsam Großen, zur unkontrollierten Beseeltheit der Wesen Die Unmittelbarkeit der Naturbeziehung läßt keinen Raum für irgendwelche Dogmatik der Gestaltungsmethode, ohne doch etwa reflexionsloser Reproduktion sich zu nähern. Sie bezeugt sich in einer Sprache, die anschaulich ist und doch wie in sich vermummt, einfach und doch rätselnd, offen und doch hintergründig. Diese Unmittelbarkeit ist nirgends Indiskretion oder Anbiederung — sie ist eine der ehrfürchtigen Heiterkeit. Crodel ist kein Plauderer noch ein bukolischer Sänger — er nennt das Tier unter einem ganz von seiner ruhenden Gestalt erfüllten Bilde, mit der zarten, zärtlichen Kürze japanischer Tierverse, wennschon in einem herberen, schwereren Ton, mit einer Kürze mehr der Gedrängtheit als des Andeutens.

Seine Graphik hat nicht ganz die lose, irregulär aussäende Verteilung der Einzel-



Charles Crodel.
Fußgänger. Radierung.



Charles Crodel. Puten vor einem Wald. Farbige Lithographie.
Galerie Ferdinand Möller, Berlin



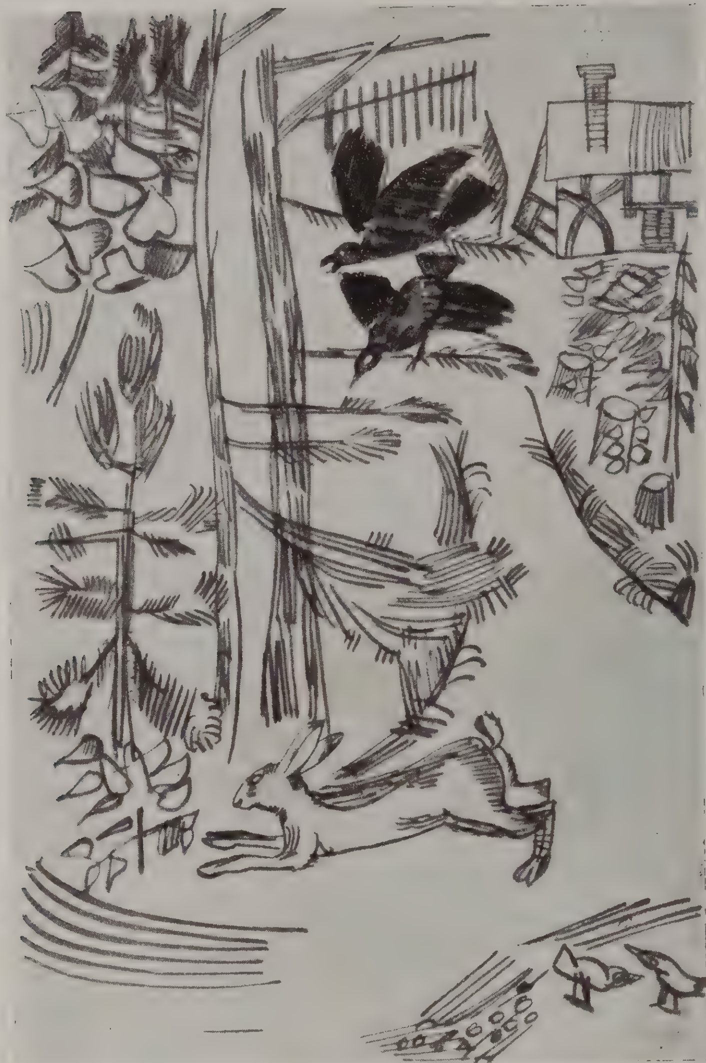
Charles Crodel. Kühe in schwedischer Nacht. Farbiger Holzschnitt.



Charles Crodel. Kamele. Farbige Lithographie.



Charles Crodel. Maitag. Farbige Lithographie.
Galerie Ferdinand Möller, Berlin.



Charles Crodel.
Federzeichnung.

dinge über die Fläche, nicht die gewiſſe Unbekümmertheit wie ſeine Malerei, ſondern iſt durchwegs Form. Aber freilich kennt ſie kein ſtracks geſchientes Anordnen, ſondern ſetzt die Teile in eine mehr vegetative Verbindung zueinander; ſie iſt nirgends dezidiert, ſondern allgemein, nicht von eindeutiger Klärung, ſondern ſinnvoll verſchlungen und gleichſam in einem heimlichen Strudeln und Wuchern begriffen. Die Schwingung der Umriſſe, ihr Verhalten im Geſamtbilde iſt wie der Klang eines Namens in einem Sprichwort oder in einer kurzen Fabel, von einer unbetonten, ſelbſtverſtändlichen, nicht ganz eindeutigen Gültigkeit, leiſe orakelnd, ohne doch kompliziert zu werden. Bei Franz Marc iſt die Figur noch mehr ins Inbegriffliche redigiert, gleichnishaft definiert; Marc iſt ganz deutlich — als Einer, der auf Bedeutung ausgeht. Crodel ſteht mehr unter dem Einfluß E. L. Kirchners und beläßt gleich ihm das Leben in einer gewiſſen fließenden, undurchdringlichen, nicht ganz wachen Zuſtändlichkeit. In der frühen Graphik Crodels (bis etwa 1921) gibt das Hölzerne der Umriſſe, eine wunderliche Eckigkeit der Bewegungen, ein flächenhaftes Schachteln der Figuren den Ausſchlag; Schwerfälligkeit iſt geiſtreich zugeſpitzt, die ſchwarz zugedruckte Fläche oft von ſparrigen Schraffen zerkämmt. Die letzten Jahre erbrachten Crodel eine immer gelöſtere, rundere, obſchon nicht geradzu offene Haltung der Form. Die Lithographie, und zwar die farbige, verdrängt den Holzſchnitt aus der führenden Stellung in ſeinem Schaffen. Kreiden von ſchöner Beſonderheit des Tons und farbig delikater Abſtimmung umſchreiben in kräftig-leichtem Schwung die Tiergeſtalt, faſſen ſie aus ihrer ſpezifiſchen Kurve groß auf, ohne ſie andrerſeits der anmutigen Unbeholfenheit ihres Vorſichhinlebens zu entkleiden. Vorherrſchend bleibt der Ton einer halbbewußten Melancholie des Äſens und des ſchweigſamen Beieinanders. So lagern monologiſch und in ihrer Affektloſigkeit bewegend ein paar Kamele beiſammen, ſchreiten Puten ſtolz zwiſchen den Stämmen hin und aneinander vorbei, lagern ſich die Seehunde. An der Hand eines Mannes läuft ein nackter Knabe durch den Winterwald, Kinder in weißen Anzügen marſchieren fröhlich an einem Haufen watſchliger Enten vorüber, zwiſchen Apfelbäumen ſpaziert ein Hahn herum: — es iſt ſo, das iſt der Rhythmus der Schöpfung, das iſt ihre Unerlöſtheit, ihr perpetuierlicher Pendelſchlag, ihre unbegreiflich ſchöne Einfalt. Aus der blauenden Nacht des ſchwediſchen Waldes ſchimmern als helle ungefähre Flecke ein paar Rinder, — es kreiſt und gleitet wunderſam um dieſe leuchtenden, träumenden Tiere. Unverſehens beginnt ein Märchen. Aber es iſt nicht provoziert und wird nicht proklamiert. Eine alte, ewige Muſik ſtimmt ſich an. Und ebenſo, wenn ein Burſch einen Pfad entlang kommt, nun eben irgendeinen ſchmalen Weg, den er ſo halb gleichgültig, halb nachdenklich verfolgt, wie wir es hundertmal getan haben —: dann hebt die Melodie an, die der immerwährende Fortgang der Dinge iſt. Crodel folgt dieſer Weiſe wie gebannt, ohne ſich von ihr verſtören zu laſſen. Heiterkeit und Ernſt hadern hier nicht miteinander, Leichtigkeit nicht mit beſinnlicher Gemeſſenheit. Sondern wie es ſich verbindet und zum Selben wird, das gerade trifft den Grundton aller Natur.



Charles Crodel. Federzeichnung.

J. E. Laboureur als Graphiker

Mit einer Originallithographie als Beilage *Von CLAUDE ROGER-MARX*

Vielleicht scheint es übertrieben, in Verbindung mit J. E. Laboureur das Wort „Tradition“ zu gebrauchen. Jedoch hat die handwerkliche Vollkommenheit seiner Platten auch diejenigen überzeugt, die seine offenkundig moderne Richtung zuerst irregeführt hatte, und hat sie bald hier einen klassischen Geist erkennen lassen.

Als sie sahen, wie ein Künstler die Schulvorschriften verachtete, wie er den altehrwürdigen Stichel den Übertragungs-Graphikern entwendete und ihn, ohne sich an die Regeln zu kehren, handhabte, — da haben viele gerufen: O Freveltat! Läßt man ein Kind mit einem Dolche spielen? — Und doch wäre es durchaus falsch, Laboureur zum Impulsmenschen zu stempeln, der sich den Überschwenglichkeiten der Phantasie oder einer Moderichtung hingibt; denn er ist im Gegenteil ganz und gar von Einsicht und Willen beherrscht. Nach einer allzulangen Knechtschaft von 15 Jahren hat sich der Verstand gerächt und Laboureur hätte, wie viele andere, in Formeln und Abstraktion versinken können. Seine Beobachtungsgabe hat ihn gerettet; niemals hat er den Kontakt mit der Wirklichkeit, die ihn anregt, und die er liebt, verloren. Ohne sich ganz dem Kubismus zuzuwenden, hat er den Teil Wahrheit, der sich in jeder Ketzerei verbirgt, zu erkennen gewußt und entnahm ihm das, was seine graphische Kunst wirklich fördern konnte.

Wir sollten nicht bedauern, daß Laboureur — dessen Werke, von Lotz-Brissouneau seit 1909 sorgfältig katalogisiert, schon an 200 zählen, — mit der Methode seines ersten Lehrers Lepère und mit seiner eigenen erften Manier gebrochen hat. Er verzichtete auf Erfolge, die ihn schon damals hätten befriedigen können, denn er wollte den Stil finden, der seinem Wesen am meisten entsprach, und der Platte und dem Holzstock einen persönlichen Stempel aufdrücken. Man muß die Logik dieser Entwicklung bewundern. In seinen aufeinanderfolgenden Serien von Holzschnitten und Ätzplatten nähert sich Laboureur mehr oder weniger bewußt der Radiertechnik. Die Zeichnereien der Maler, für die ein Plattenabzug nur eine vervielfältigte Zeichnung ist, hören auf, ihn zu befriedigen. Er will, daß jede Platte eine durchdachte Arbeit ohne Zufälligkeiten sei, auf der im Geiste schon alles feststeht, ehe die Hand gehorcht: eine Übertragung der sinnlichen Welt oder — besser — ein Gleichnis, das zusammenfaßt und durch ein Minimum an Andeutungen überzeugt.

Es macht ihm, wie Raoul Dufy, Freude, eine Reihe neuer Zeichen zu entdecken. Ihm scheint jede Wahrheit aus der graphischen oder kalligraphischen Gesetzlichkeit hervorzugehen. Die traditionelle Modellierung, das normale Spiel von Licht und Schatten kümmert ihn nicht: einer entgegengesetzten Logik gehorcht er in seiner Verteilung der vertieften Linien, in ihrer Richtung, in ihren Abständen. Seine Graphiken bleiben Flächenarbeiten, die nichts mit einer Malerei zu tun haben, und die zuerst auf den Geist wirken. Dichtungen in Linien, deren Einheitlichkeit in einem gewissen Takt, einem vorbestimmten Rhythmus besteht, in einem Gleichgewicht, wie wir es erfahrungsgemäß bei den Elementen der Geometrie finden. Wollte Laboureur noch strenger sein, so bliebe ihm nur noch die Anwendung von Winkelmaß, Lineal und Kompaß. Er ist ein eigenartiger und anziehender Architekt, der auf seine Risse mit gleicher Freude belebte und unbelebte Formen bringt. Das „Niveau“ kennt er nicht, und um die Gesetze der Perspektive, die im übrigen vielleicht Konventionen sind, kümmert er sich nicht. Den Menschen läßt er in einer zusammenfassenden Haltung erstarren, und die Häuser läßt er tanzen. —

Dieses Spiel könnte leicht zur Künstelei werden, wenn es nicht mit einem anderen verbunden wäre, das man das Spiel der Übereinstimmung nennen könnte. In der



Literatur wenden es Giraudoux und Morand, die von Jules Renard kommen, mit Glück an. Unter den Händen von J. E. Laboureur arbeitet der geniale Bildmechanismus der „Histoires Naturelles“ mit köstlicher Phantasie. Im „Café“ bildet alles Kreise (Tischchen, Bänke, Billard). In den „Plaisirs du camp“, wo englische Soldaten um einen Phonographen versammelt sind, ist alles runde Scheibe, selbst die Soldaten mit der Rundung ihrer Arme und Beine, die Wölkchen am Horizont. Das („Gänsemädchen“) „Fille aux oies“ läßt zwei Arme hängen, die den Hälsen der Tiere, die sie hütet, ähneln, und die Linien der Landschaft sind ebenso wohl gerundet wie die weiße Herde. Alles ist Kurve im „Bachelors Fare“, und fast scheinen zwei Körper nur einen Mittelpunkt zu haben. Der Leib der „Cabaretière obèse“ stimmt mit der Rundung der Fässer überein. Die „Marchande de Liqueurs“ ist dünn wie eine schmale Flasche. Die „Dockers noirs“ krümmen den Rücken, so daß sie Säcken ähneln. Wenn der „Marin breton“ die Hände in die Hüften stemmt, so erinnert er an ein Segelschiff, das ins Meer stechen will.

Aus der genauen Beobachtung der Natur schöpft der „Bilderjäger“ die Fähigkeit, die Gestalten unendlich zu verändern in einem Spiel der Linien und des Geistes, das große Geschmeidigkeit erfordert. Unser-Graphiker-Dichter-Mathematiker, dem es daran nicht fehlt, hat sich den Forderungen der verschiedensten Texte, die es zu illustrieren galt, anzupassen gewußt. „La Malabée“, „l'Appartement des jeunes filles“, „le Diable amoureux“, „Beauté mon beau souci“, „le Tableau des Grands magasins“, „la Promenade avec Gabrielle“ und „le Supplément au voyage de Bougainville“, überall eine gewollte Nachahmung!

Wenn in der Mehrzahl dieser Bilder die architektonische Gesetzlichkeit vorherrscht (Horizontale, Vertikale, Parallelen, Diagonalen), so geschieht dies doch nie auf Kosten von Anmut und Bewegtheit. Niemals erstarrt das Leben. Die Umbildungen, die Laboureur seinen Gestalten aufzwingt, indem er sie langgestreckt wie Säulen zwischen Himmel und Erde aufrichtet, unterstreichen das Charakteristische, jedoch nie im Sinne der Karikatur. Wenn er auch mehrere Jahre hindurch bei den Amerikanern und Engländern zu Gaste war, so hat ihn doch die Krankheit „Lustigkeit“ nicht ergriffen. Die Komik ist nicht sein Ziel. Er ist vorherrschend Beobachter, dessen französische Vorfahren ein Guys und ein Bottini sind.

Der Krieg, der ihn zwang, sich mit beschränktem Material zu begnügen, lehrte Laboureur seine eigenste Technik: die der Radiernadel. Die „Petites Images de la guerre“ sind auf zusammengefügte Patronenhülsen der Haubitzen graviert worden. Laboureur scheint seitdem eine Vorliebe für die scharfe Spitze behalten zu haben, die kräftig die Kupferplatte „durchackert“ und eine klare und bestimmte Furche zieht. Ohne Wortspiel: er verlangt vom Stichel eine Richtlinie im moralischen Sinn, die ihn vor fremden Einflüssen schützt, eine Disziplin, die ihn in seinem Entschluß stärkt, alle Zufälligkeiten, die den anderen so gut gelingen, auszumerzen. Zufall — dieses doppelsinnige Wort, das „Inspiration“ bedeutet, aber öfter noch Lässigkeit!

Übers. L. Pr.

Tschechische Graphik

Von OSKAR SCHÜRER | Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln und im Text



Otto Gutfreund. Bleistiftzeichnung.

Von den verschiedensten Schichten aus kann Graphik dem Ganzen einer Kunstentwicklung wesentlich werden. Sie kann der kürzere Wellenschlag innerhalb des breiteren Wogenschlags dieser Entwicklung sein. Sie kann allgemeinere Formulierungen ins Persönliche zuspitzen, kann monumentale Absichten ins Intime verfeinern. Oft ist sie nur schlagwortartiger Ausdruck, der ein neues Kunstwollen wie Keile in die Empfindungsweise der Massen treibt. Oft ist sie dessen Gegenpol: letzte sublimste Auswägung bildnerischer Kräfte, der alle sinnlicheren Mittel von Malerei und Skulptur schon zu grob sind, der nur mehr die abstrakteren Klänge des Schwarz-Weiß seismographisch fein erwidern.

Wenn hier tschechische Graphik gesondert vorgeführt wird, so nicht, weil ihr eine wesentliche Rolle innerhalb der gesamten tschechischen Kunst zufiele. Das Genie eines Hollar ist eine vereinzelte Erscheinung, die aus dem tschechischen Wesen heraus schwer zu begreifen ist. Eine warm sinnliche Veranlagung drängte den Tschechen von je zum sinnlicheren Mittel der Farbe. Zu diesem Wesensgrund tritt der Entwicklungsgrund:



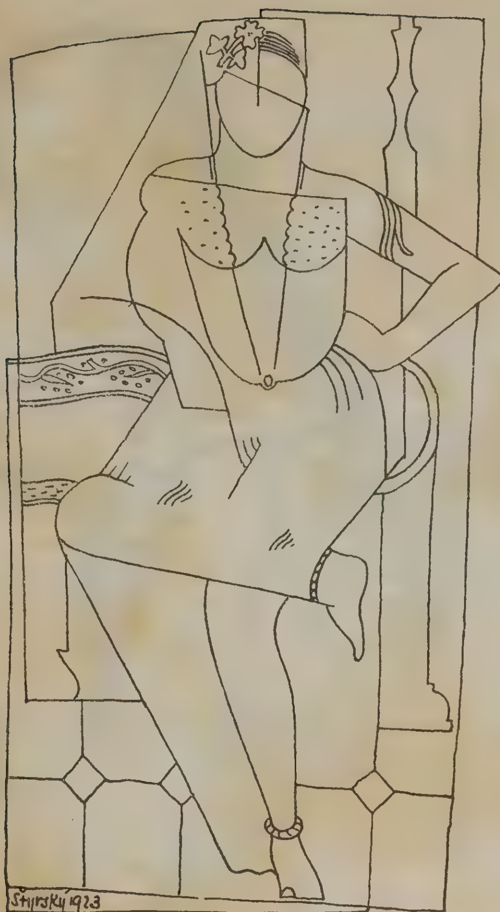
Josef Čapek. Bleistiftzeichnung.



Emil Filla. Zeichnung. 1924.



Alfred Justitz. Zeichnung.



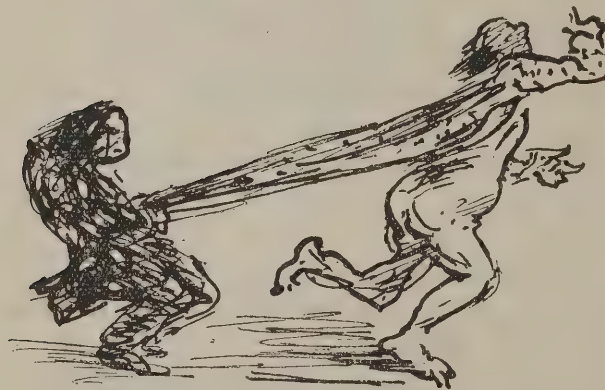
Jindřich Štyrský. Zeichnung. 1923.

Bedeutende Graphik erſteht immer erſt auf einer Schicht des Kunſtempfindens, der abſtrakteres Bilden nach klarer Durchgeſtaltung konkreter Anſchauungswelten notwendig wird. Seinem ganzen Empfinden nach iſt der Tſcheche heute noch mehr einer erdhaften Anſchauung verpflichtet, wie ſie in der Malerei eher als in der erdgelöſteren Graphik Ausdruck eines Seelenſtandes wird. Graphik bleibt ihm meiſtens noch ein Vorher, ein Weg, oder ein Impromptu, mit dem er gleichſam gloſſierend ſein eigentliches Schaffen umſpielt.

Dieſe Grundnote läßt aber gerade die Graphik in ganz beſtimmtem Sinne aufſchlußreich werden für das Ganze tſchechiſcher Kunſt. Verzichtet ſie auf ſpezifiſch graphiſche Problemſtellungen, ſo nimmt ſie um ſo bereitwilliger die allgemeinen Fragen Bildender Kunſt in ſich auf. So geſtattet ſie auf ihrem kleineren Gebiet den um ſo klareren Überblick über jene. Dann aber — und hier hat ſie doch ihre ganz eigene Bedeutung — vermag ſie als notierende Weiſe gerade jenen Zug tſchechiſchen Weſens vornehmlich zu halten und zu geſtalten, der blitzartig aufzuckend, von der ſchwerer treibenden Großkunſt oft erdrückt wird: das Abenteuerlich-Phantaſtiſche, in das die tſchechiſche Seele oft ausbricht, das ſich aus jener Spannung zwiſchen Realität und Pſyche ſpeiſt —, die in einer ſpezifiſch-graphiſchen Spannung von ſpontanem Geſtalten und wirklichkeitsfernerem Geſtaltungsmittel ſein formales Korrelat hat.

In dieſer Beziehung iſt tſchechiſche Graphik weſentlich. Joſef Čapek iſt hier Repräſentant. Seine ſeeliſche Abenteuerluſt drängt oft über die Möglichkeiten formaler Wagniſſe hinaus ins rein Gegenſtändliche des Illuſtrativen. Und um deren Capriccios

Inhalts-Übersicht



Alfred Kubin.

Verzeichnis der Abbildungen

Für die
Erteilung der Reproduktions-
Genehmigung oder die leihweise Über-
lassung von Druckstöcken sind wir zu Dank verpflichtet:

bei	Lovis Corinth	der Galerie	Fritz Gurlitt, Berlin
„	Heinr. Maria Davringhausen	„ Firma	Hans Goltz, München
„	Otto Dix	„ Galerie	K. Nierendorf, Köln
„	Friedr. Karl Gotsch	„ „	H. Erfurth, Dresden
„	Rudolf Großmann	„ „	Fritz Gurlitt, Berlin
„	Hermann Haller	„ „	A. Flechtheim, Berlin
„	Ferdinand Hodler	„ Firma	Rascher & Co., Zürich
„	Karl Hofer	„ Galerie	A. Flechtheim, Berlin
„	Fritz Huf	„ „	A. Flechtheim, Berlin
„	Wassily Kandinsky	„ „	K. Nierendorf, Köln
„	Paul Klee	„ Firma	Hans Goltz, München
„	Alfred Kubin	den Firmen	Piper & Co., München und Fritz Gurlitt, Berlin
„	dem Artikel „Die unbekannte Renée Sintenis“	der Galerie	A. Flechtheim, Berlin

IAHRBVCH DER ASIATISCHEN KVNST

HERAVSGEGEBEN
IN VERBINDVNG MIT

ERNST GROSSE / FRIEDR / SARRE
WILLIAM COHN / HEINR / GLVECK

VON

GEORG BIERMANN

1924

GROSS-OKTAV. VIII UND 284 SEITEN TEXT MIT 325 ABBILDUNGEN AUF 140 TAFELN IN AUTOTYPIE UND LICHTDRUCK, DARUNTER EINE FARBENTAFEL
PREIS GANZLEINEN GM. 45.— HALBLEDER GM. 50.—

ALS PARALLELERSCHEINVNG ZV DEM VON ERNST GALL HERAVSGEGEBENEN ‹JAHRBVCH FVR KVNSTWISSENSCHAFT› BEGRVNDET / IST DIESES NEVE PERIODISCHE VNTERNEHMEN BESTIMMT / FORTAN MITTELPVNKT FVR DIE FORSCHVNG AVF DEM GESAMTEN GEBIETE DER ASIATISCHEN KVNSTGESCHICHTE ZV SEIN / MIT DEM IMMER STÄRKER ERWACHENDEN INTERESSE FVR DIE ASIATISCHE KVNST WÄCHST AVCH DIE ARBEIT DER FORSCHER AVF DIESEM GEBIETE / IN VNSEREM JAHRBVCH WIRD DIESE FORSCHVNG / DIE BISHER KEINE RECHTE HEIMSTÄTTE FAND / IN ZVKVNFT IHR EIGENES ORGAN HABEN

KLINKHARDT & BIERMANN
LEIPZIG

